KINEMATOGRAPHIE - DIE NOTWENDIGE KUNST

Disbui. München
1984

GEORG HARTWAGNER

UNIV.
LEIDEN
BIBL.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41544319_0009

KINEMATOGRAPHIE - DIE NOTWENDIGE KUNST

INAUGURAL-DISSERTATION
ZUR
ERLANGUNG DES DOKTORGRADES
DER PHILOSOPHIE AN DER
LUDWIG-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT MÜNCHEN

VORGELEGT VON:
GEORG HARTWAGNER
AUS
MÜNCHEN

Referent	:	Prof. Dr. W. Braunfels
Koreferent	:	Dr. A. Middeldorf
Koreferent	:	Prof. Dr. E. Suckale

Tag der mündlichen Prüfung: 23.7.1984

Kinematographie - die notwendige Kunst

		Seite
1.	Problemstellung	1
2.	Präliminarien zum Bild	5
	Bildvalenz	5
	Welt - Macht - Bild	18
3.	Aspekte zu medialen Strukturen	29
	Bildträger	29
	Exkurs: Spiegelungen	31
	Das potenzierte Bild	42
	Das apparative (Ab)bild	50
	Auratische Authentizität	56
4.	Veränderung der Wahrnehmung	61
	Vernichtung des Raumes durch Zeit	61
	Verrindung	69
	Kinematographie - die notwendige Kunst	80
	Anhang: Subliminale Wahrnehmung	90
	Anmerkungen	103
	Literaturverzeichnis	132

1. Problemstellung

Ziel dieser Arbeit ist der Versuch, die von E. Panofsky bereits in den dreißiger Jahren mehrfach veröffentlichte Behauptung: "(...) im modernen Leben (...) ist der Film, was die meisten anderen Kunstformen nicht mehr sind, nicht Verzierung, sondern Notwendigkeit"[1] zu konkretisieren.

Die Kinematographie basiert auf dem fotografischen Prinzip, und obwohl die Künstler ebenso wie die Kunsthistoriker die über 150 Jahre alte fotografische Technik fast von Anfang an zu Hilfe nehmen, ist sie immer noch nicht allgemein als künstlerisches Medium berücksichtigt, d.h. der Einfluß der Fotografie wird als eine Quantité négligeable gehandelt oder gar verteufelt. Der Film, dem immer noch seine Jahrmarktsvergangenheit[2] nachhängt, müßte ebenso wie die Fotografie zum kunstgeschichtlichen Untersuchungsgegenstand werden, schon deshalb, weil beide Medien die Wahrnehmung, insbesondere die der Kunsthistoriker,in ganz bestimmter Weise gerichtet haben. Allein der Umstand, daß die meisten Kunstwerke dem Laien und dem Wissenschaftler großteils über Reproduktion vermittelt werden, könnte diese Forderung rechtfertigen.[3] Im Verlauf dieser Arbeit soll deshalb vor allem die Veränderung der Wahrnehmung und die daraus resultie-

renden Folgen für die Rezeption im Sinne Benjamins reflektiert werden: "Wenn Veränderungen im Medium der Wahrnehmung, deren Zeitgenossen wir sind, sich als Verfall der Aura begreifen lassen, so kann man dessen gesellschaftliche Bedingungen aufzeigen."[4]

Aufgrund des komplexen Gegenstandsbereichs und der sich daraus ergebenden übergreifenden Fragestellung sollen einige vereinfachende Vorgehensweisen zur Anwendung kommen: 1. Um die Verflechtung von traditionellen Kunstwerken mit den technisch-reproduzierbaren Bildmedien, sowie die damit einhergehende Veränderung der Wahrnehmung übersichtlich fassen zu können, wurde das Essay als adäquate Form gewählt. 2. Unter Bild wird im weiteren ein Kunstobjekt verstanden und zwar primär ein solches, das sich durch seine Existenz in der Fläche ausweist. 3. Ich will wegen der Grundsätzlichkeit des Themas nur zum Teil auf etablierte kunsthistorische Methoden zurückgreifen, da sie bei der Interpretation der gegenwärtigen Kunstprodukte die veränderte Wahrnehmung nicht ausreichend berücksichtigen und damit den Blick eher verstellen als klären. Die Versuche, mit informationsästhetischen Methoden im Dschungel der modernen Kunstproduktion voranzukommen, sind von vornherein zum Scheitern verurteilt, da eine naturwissenschaftliche Strategie dem Wesen eines Kunstwerks niemals gerecht

werden kann. Die Kunsthistoriker, die mit konventionellen Methoden an die Phänomene der modernen Kunst herangehen, füllen entweder mit ihrer Kunstinterpretation den Wasserkopf des intellektuellen Überbaus moderner Kunstwerke[5] oder verlangen im Grunde ein Zurück zu den alten Formen künstlerischer Arbeit. So diagnostiziert beispielsweise Sedlmayr zwar etliche Phänomene der modernen Kunst sehr scharfsichtig, zieht aber nicht die entscheidenden Schlüsse. Er schreibt: "Würde die moderne Produktion sich nicht mehr 'Kunst' nennen, so wären mit einemmale die Fronten ganz klar. Denn die 'moderne Kunst' kann die alte Form so wenig 'ersetzen' wie der Ingenieur den Architekten, wie das Muster das Ornament, wie die Logistik die Philosophie, wie die Naturwissenschaft die Religion."[6] Man könnte Sedlmayrs Gedanken im Sinne Panofskys variieren und den Film prinzipiell als eine Art von notwendiger Bildkunst definieren und die Malerei prinzipiell als eine Art von Ornament. Möglicherweise ist dies ein Anstoß, starre Hierarchien in der Kunstbetrachtung soweit aufzuweichen, daß die Berührung mit allen Gattungen der Bildenden Kunst wieder uneingeschränkt Lust bereitet. Gemeint ist eine Reproportionierung von Sentiment und Intellekt. Ich möchte mir daher das 'Motto' Pächts, das er seiner Aufsatzsammlung "Methodisches zur kunsthistorischen Praxis" im Vorwort vorangestellt hat, zueigen machen: "Was mir vorschwebte, war, erste Ansätze zu einer

Methode zu finden, die nicht spekulativ ausgedacht ist, sondern durch das Sichbewußtmachen der Wahrnehmungsprozesse gewonnen wird, welche sich bei unserem Sicheinsehen in die Kunstwerke abspielen. Denn meiner Überzeugung nach gilt für die Geschichte der Kunst: am Anfang war das Auge, nicht das Wort."[7]

2. Präliminarien zum Bild

Bildvalenz

Der altgriechische Begriff für "lebendes Wesen" (ζῶον) bedeutet auch Nachgebildetes, Bild. Diese Tatsache[1] drückt die zentrale und magisch-existenzielle Bedeutung aus, die das Bild in der Antike hatte. Im Deutschen ist der Begriff Bild vergleichsweise rational denotiert, während in der Verbform 'bilden' noch etliches an Sentiment mitschwingt.

Die sprachliche Identität von Bild, insbesondere Gemälde und lebendigem Wesen, die auf die magische Identität von Bild und Abgebildetem zurückgeht, ist im deutschen Wort Bild oder Lebewesen offensichtlich verdrängt worden. Um über das Bild und seine heutige Notwendigkeit etwas mehr zu erfahren, muß hier kurz überlegt werden, aus welchen Quellen das menschliche Bild-Bedürfnis gespeist wurde und wird. Die traditionell kontroversen Theorien[2] zur Entstehung von Kunst sollen hierzu nicht referiert werden.

Der Mensch ist ein in seinen psychophysischen Strukturen determiniertes Wesen. Bereits vor seiner Geburt kann der Fötus schon ab dem vierten Monat den Herzschlag der Mutter ebenso wahrnehmen wie die damit ge-

koppelte motorische und emotionale Bewegung.[3] Diese pränatale Erfahrung ist für das Rhythmusgefühl, insbesondere im Frequenzbereich des Herzschlags für alle Menschen gleich intensiv. Unmittelbar ersichtlich wird dieser Zusammenhang nicht nur bei musikalischen Rhythmen, sondern auch in der Rhythmisierung, also in der Gliederung eines Werkes der bildenden Kunst. Besonders das Ornament lebt durch das Gleichmaß der Repetition. Und mehr noch als die traditionellen Formen der bildenden Kunst ist die Kinematographie durch ihren Ablauf in der Zeit für eine rhythmische Gliederung prädestiniert.

Das Phänomen der Symmetrie ist, was die menschliche Wahrnehmung und Gestaltung angeht, wohl von ebenso entscheidender Bedeutung wie der Rhythmus, denn alles Lebende ist im Grunde symmetrisch gewachsen, weshalb Symmetrie zum Archetypus von Leben werden kann. Komplementär zu dieser Empfindung von Symmetrie wird das Anorganische[4] als amorph gesehen. Die belebte Natur enthält demnach Strukturen, Gestalten, für die die menschliche Wahrnehmung eine hohe Affinität ausgebildet hat.[5]

Schon aus diesem Grunde ist es nur allzu naheliegend, wenn der Mensch, was wohl eine seiner ersten künstlerischen[6] Handlungen war, den eigenen Körper in seiner Gestalthaftigkeit mit Hilfe von Farben, Schmuck u.ä. be-

tont hat. Eine solche Akzentuierung, z.B. bestimmter symmetrischer Strukturen kann man u.a. als Sicherung des Lebendigen interpretieren. Die Transponierung derartiger Strukturen auf einen dauerhaften Grund dürfte als ein nächster Schritt zwingend zu nennen sein.

Genauso wie der Faustkeil vor der Bearbeitung im ungeformten Silex erkannt worden ist, wurden ab einem bestimmten Zeitpunkt die - was bereits eine hohe Abstraktionsleistung erfordert - Abdrücke des eigenen Körpers in weicher Materie als Zeichen seiner selbst erahnt. Zudem lag es seit der Verwendung des Feuers und damit der Nähe zur Asche im wahrsten Sinn des Wortes auf der Hand, daß ein schwarzer Abdruck auf einem hellen glatten Grund als Abbild erkannt worden ist. In der Manier von Yves Klein könnte mit Hilfe des ganzen Körpers sogar das erste Farb-Bild des Menschen entstanden sein. Die Reihenfolge dieser Entwicklung sei dahingestellt; entscheidend ist das Sehen der abgebildeten Form als Teil der eigenen Wesenheit. Mit einer derartigen Erkenntnis wäre die Voraussetzung geschaffen, über ein Bild, also eines Teils des (abgebildeten) Selbst, auf die Umwelt Einfluß zu nehmen.

Die im Paläolithikum wahrscheinlich als absolut empfundene Identität von Realität und (Ab-)Bild steht am Anfang

der bis heute fortdauernden Faszination des Bildes. Diese Potenz von (Ab-)Bildern wirkt aber offensichtlich auch bedrohlich: "Es ist wahrscheinlich, daß der Mensch die Darstellung seiner Selbst fürchtete. Das Bild hat eine magische Kraft, es ist eine Macht, und wer es besitzt, hat Gewalt über den anderen. Die Bilderstürme des Mittelalters, das Verbot der Darstellung von Menschen bei Juden und Arabern macht dieses Denken deutlich bis in unsere Tage. Deshalb wird das Bild der Tiere geschaffen. Das Bild gibt dem Jäger die magische Kraft über das Tier; die Wiedergabe des Menschen ist eine Gefahr, eine Bedrohung,"[7] denn "in den vorgeschichtlichen Zeiten ist der Glaube an die Auswechselbarkeit von Bild und Original ein unerschütterlicher Pfeiler der Weltanschauung aller bilderführender Kulturen."[8]

Ein Indiz für diese Behauptung läßt sich anhand der Gestaltung weiblicher Idole paläolithischer Zeit erbringen.[9] Sämtliche Beispiele belegen durch eine prägnante, wenn auch extreme Proportionierung des Leibes und der Brüste, die Fähigkeit, magische Beschwörung der Fruchtbarkeit und damit des Lebens ins Bildwerk umzusetzen. Ganz im Gegensatz zu dieser expressiven Formung des Körpers steht die unterentwickelte Ausbildung der Arme, sowie das Fehlen von Füßen und Gesicht. Da die Figuren in der magischen Repräsentation der Gravidität so klar gestaltet wurden, ist die Eleminierung oder die Disproportionierung

des restlichen Körpers nur mit der Furcht vor dem skulpturalen Objekt zu erklären, dem man deshalb alle zur Aktion notwendigen Körperteile beschneidet. Dieser 'gezielteEinsatz' der magischen Funktion läßt auf einen pragmatischen Umgang mit dem Bild schließen.[10] Zu berücksichtigen ist überdies der Kultort - die Höhle, in der sich nur mit Hilfe 'künstlichen' Lichts die Felsbilder erstellen ließen. Ein derartiges Vorgehen wird nur dadurch erklärbar, daß der dunkle Raum in der Tiefe der Erde als Mutterschoß und somit als Garant des Lebens assoziiert worden ist. Kunst hatte demnach eine lebensnotwendige, weil lebenserhaltende Funktion. Dies gilt ebenso für Bilder im Zusammenhang mit der Jagdmagie, sowie der vermutlich auch apotropäisch gedachten Wirkung der Körperbemalung.[11]

Nachdem Magie durch ihren Aufstieg zur Religion nobilitiert, gleichzeitig aber verschleiert worden ist, schien das Bild seine magische Identität mit dem Abgebildeten zu verlieren. "Offenkundig läßt aber das *religiöse* Bild die eigentliche Seinsmacht des Bildes erst voll hervortreten. Denn von der Erscheinung des Göttlichen gilt wirklich, daß sie allein durch das Wort und das Bild ihre Bildhaftigkeit gewinnt."[12]

Auf das Bild wirkt die Darstellung des Göttlichen auch zurück. So "empfindet (ein rein ästhetisches Bewußtsein)

die Zerstörung von Kunstwerken noch immer als Frevel. (Das Wort Frevel lebt heute fast nur noch in solcher Anwendung auf den 'Kunst-Frevel'.) Das ist ein, für die moderne ästhetische Bildungsreligion bezeichnender Zug, dem sich manche anderen Zeugnisse beigesellen ließen."[13]

Diese Aussage gilt ebenso, wenn auch abgeschwächt für das fotografische Bild, da die Fotografie aufgrund ihres prinzipiellen Abbildcharakters magische Identität von Abbild und Abgebildetem suggeriert.[14] "Keineswegs zufällig steht das Porträt im Mittelpunkt der frühen Fotographie. Im Kult der Erinnerungen an die fernen oder die abgestorbenen Lieben hat der Kultwert des Bildes die letzte Zuflucht."[15] So sind die, in Brieftaschen mitgetragenen Familienfotos wie jene, am Schreibtisch aufgestellten, nicht primär für die öffentliche Repräsentation bestimmt. Das Foto auf dem Schreibtisch ist zum Besitzer des Lichtbilds gedreht, der die latente Unsicherheit um seinen 'Besitz' durch den magischen Blickkontakt zu kompensieren sucht. Diesem Bildgebrauch entspricht z.B. die Rückgabe oder Zerstörung von Lichtbildern bei verletzendem Abbruch einer emotionalen Beziehung. Das fotografische Bild ist jedoch zählebiger als das traditionelle, da fast immer ein Abzug oder gar Negativ 'überlebt' und somit Grundlage sein kann für unendlich viele neue Abbilder.

Die magische Vernichtung des filmischen Bildes ist im Vergleich zur Fotografie zusätzlich erschwert, da sich das Filmbild nur in einer ephemeren Projektion 'materialisiert'. Ein Angriff ist am ehesten auf indirekte Weise erfolgversprechend - also nicht gegen das Bild selbst, sondern gegen das, was bei *diesem* Bild unmittelbar zu ihm selbst, zu seinem Wesen gehört - das Licht. Dem ist in den traditionellen künstlerischen Medien nur die Glasmalerei in der Wesenheit ihrer diaphanen Existenz vergleichbar.[16]

Im Kino wirkt die Eliminierung des Projektionslichts oder gar des Filmmaterials selbst, mittelbar und unmittelbar, bildvernichtend; eine Attacke gegen das Projektionsbild des Fernsehgeräts ist aber insofern wirkungslos, als es in Form von elektromagnetischen Wellen weiterexistiert und sich so dem mittelbaren zerstörerischen Zugriff entziehen kann. Die Ausführlichkeit, mit der hier über die Liquidierung kinematographischer Bilder nachgedacht worden ist, sollte die magische Potenz allein schon aus der immer größer werdenden 'Dauerhaftigkeit' des Bildes im Zeitalter seiner technischen oder besser elektronischen Reproduzierung demonstrieren.

Bemerkenswert ist hier noch die Tatsache, daß von Seiten der Filmemacher selbst mit der Auflösung des kinematographischen Bildes experimentiert wird. Die ersten bekannten

Versuche stammen von zwei renommierten Künstlern: "Man Ray, der bei Duchamps Filmversuchen mitgearbeitet hat, kommt in seinem ersten Film 'Retour à la Raison', 1923, den er über Nacht für eine Dada-Vorführung produziert hat, zu einer völlig neuen Art der Filmherstellung. Er wendet seine Technik des Fotogramms an und belichtet nacheinander Rohfilmstücke, auf die er Gegenstände seines Arbeitstisches wie Nägel, Knöpfe und Klammern gelegt hatte. Diese Stücke entwickelte er selbst und klebte sie zusammen. Damit hatte Man Ray den ersten Film ohne Kamera hergestellt, bei dem, wie später bei 'Mothlight' von Brakhage und Teilen von 'Rohfilm' von Hein das Objekt direkt auf den Filmstreifen übertragen ist. Die Unterteilung in Einzelbilder, die auf dem Filmstreifen nicht vorhanden ist, erfolgt während der Projektion, in der die Objekte in Folgen von einzelnen Stücken zerteilt werden."[17]

Die Aufhebung des magischen Zusammenhangs von Bild und Abgebildetem in der Neuzeit[18] ist durch die Fotografie, spätestens seit der Einführung von televisionären Live-Sendungen teilweise rückgängig gemacht worden, ohne daß dieser Umstand entsprechend in das Bewußtsein des Betrachters eingedrungen ist. Vom Sportplatz bis zum Mond steht die Welt, ja sogar das All jedem Zuschauer über eine Art magisches Fenster offen. Bild wird somit Sub-

stitut für Welt. Das Leben im Bild wird über Identifikation zum eigenen. Das Leben des unzerstörbaren Bildes garantiert die eigene Immortalität. So dient dieses Bild als *ein* Vehikel zur Verdrängung der Endlichkeit des menschlichen Lebens. "Der Tod kann heutzutage (unbekannt, wie lange noch) hinter dem Leben versteckt werden, weil hinter dem Tod einmal neues Leben versteckt worden, d.h. hineingeträumt worden war. Auch diese Träume gehören zur Utopie, wenngleich zu einer überwiegend mythologisch gebundenen, und sie punktieren abgebrochene Zweckreihen weiter, als wären das Grab und das anorganische Weltall, zu dem auch die Leiche gehört, human erhellbar."[19]

Der Kampf gegen den Tod wird von Anfang an mit dem Bild, ja, im Bild geführt. Er beginnt indirekt in den ersten uns überlieferten Bildern der Menschheit, in denen die künstlerische Manifestation raum-zeitlicher Koordinaten noch fehlt. Die lebenserhaltende Kunst wird durch die Evolution der Kultur in Ägypten mit Konsequenz zu einem Höhepunkt geführt. Die Funktion der Bildfläche eines ägyptischen Reliefs "war das Leben durch die Überführung aus seiner organischen Natur in die Gesetzlichkeit einer anorganischen Sphäre zu konservieren und es damit als etwas *Gewordenes* für immer zu bannen. Bei diesem kühnen rationalistischen Versuch, das Werden im Begriff des Seins aufzulösen, konnte von jenem nichts übrig bleiben als seine *Gestalt*. Sie allein und ihr magischer Gehalt blieben un-

vergänglich und wurden so Symbol für eine jenseitige Existenz, in der zwar das Leben seine *Gestalt* bewahrt, sonst aber vollständig zergeht im zeitlosen und spirituellen Dasein einer jenseitigen Welt. So ist die ägyptische Kunst der großartigste Versuch, den Tod zu überwinden, indem sie versucht, das Leben in einem Raume zu bannen, der sich mit der Zeit identifiziert, indem er sie als neue Dimension gewissermaßen vollständig in sich aufnimmt und dadurch in ihrer endlichen Wirkung paralysiert."[20]

In Hollywoods 'Star-Abdruck',[21] einem Kultsymbol in Zementbeton - der Rosengranit des 20. Jahrhunderts - lebt die magische Handlung der Bildeinsetzung trivialisiert fort. Es gibt dabei weitere 'Parallelen' zum zeitlosen, weil nach außen schattenlosen relief en creux, von der Versenktheit des Abdrucks bis zur Dauerhaftigkeit des Materials; sogar der Name, wenn auch ohne Kartusche, der das Bild erst authentisiert, einweiht, ist vorhanden. Wer sind aber 'unsere' Unsterblichen? Es sind genau jene, die durch das apparative Bild bereits unsterblich geworden sind.

Der Tod ist für die Existenz von Bild und Kunst von zentraler Bedeutung. Diese Tatsache verleitet Pinder zu der absoluten Behauptung: "Es gäbe sie (die Kunst) nicht, wenn es keinen Tod gäbe."[22] Dabei ist nicht berücksichtigt, daß

es neben dem Tod noch weitere wichtige Quellen der Kunstentstehung gibt; eine benennt Riegl im Zusammenhang mit dem Harmoniebedürfnis: "So schafft sich (der Mensch) in seinen Kunstwerken eine Anschauung von Natur, die ihn von der permanenten Unruhe befreit, indem er denkt, die Natur sei besser als sie aussieht. Er sucht Ordnung in das scheinbare Chaos zu bringen, den rohen Zufall zu beseitigen, dem er sonst wehrlos preisgegeben wäre."[23] Die Notwendigkeit, ein Chaos zu ordnen, setzt die Erkenntnis von Chaos voraus. Sobald dieser Prozeß eingeleitet worden ist, werden auf allen Gebieten Versuche unternommen, Bedrohliches zu bannen. Jedes Werkzeug, jede Technik, alle Hilfsmittel des Menschen, also die gesamte Kultur, diente und dient auch diesem Zweck, seitdem der Mensch sich aus der Koinzidenz von Ich und Umwelt - dem Paradies - zu lösen begonnen hatte. Das homöostatische System[24] der Natur wird mit der allmählichen Distanzierung des Menschen von der Natur immer wieder verletzt. Damit beginnt eine Entwicklung, die heute in den Industriegesellschaften einen Höhepunkt erreicht hat.

Ein dritter Ursprung von Kunst, ja der menschlichen Existenz, ist der lustvolle Umgang des Menschen mit sich und der Umwelt. Allen Wurzeln gemeinsam ist das triebhafte Moment. So kann das Spiel zum Anstoß für Kunst, für Bild werden. "Der Mensch wäre kein Mensch, wenn er nicht seine Bemeisterung der Bewegung zu äußeren Zwecken verwenden wollte. Der geflochtene Korb, das gewebte Tuch, der gemeißelte

Stein oder das geschnitzte Holz sind Zeugen und Bewahrer des Vergnügens an der Beherrschung, ohne die es keine dekorative Kunst geben würde."[25] Die Verbindung zwischen Spiel, Muster und Ornament, also einer fixierten rhythmischen Bewegung ist eindeutig. Darüber hinaus bestehen aber noch Verbindungen zwischen Spiel und Ordnungssinn, sowie zwischen Spiel und Magie. Sie sind beispielsweise im kindlichen Sein noch ungebrochen vorhanden.

Das menschliche 'Kunstbedürfnis' ist also elementar, und gerade das Bild konserviert in seiner dauerhaften materiellen Form ein Extrakt menschlicher Existenz, Reflexion, Libido und Emotion. Hierin besteht das Reservoir bildlicher Valenz, dessen prinzipielle Wirksamkeit auf den Betrachter leicht nachvollziehbar ist. Man kann sich in ein Bild und die darin enthaltene Welt so tief versenken, daß man den Bezug zur Umgebung verliert, da das Bild entschieden auf das Unbewußte zielt. Allein die Wahl der Ausdrucksform Bild verweist schon auf eine bestimmte, intentionale und emotionale Gerichtetheit des Künstlers. In jedem Bild schlägt sich etwas von dieser Gerichtetheit nieder und ist potentiell auf den Betrachter übertragbar.

Beide, Bild und Betrachter, können aber so beschaffen sein, daß die stimulierende Wirkung des Bildes abgeschwächt oder gar ausgelöscht wird. Auch unser Verhältnis zur bildenden Kunst ist wohl in dieser Weise gestört. Die Kunst erscheint

weniger existenznotwendig denn je; aber auch der Mensch des 20. Jahrhunderts durchläuft dieselben Entwicklungsstadien wie jener des Paläolithikums, geht zwar über sie hinaus, behält jedoch als Basis seiner 'ästhetischen' Empfindungen jene frühen Strukturen, die schon dem prähistorischen Menschen zueigen waren. "Die Kunst soll das Ding an sich herstellen, das unbegreifliche. Aber die Kunst soll die Dinge weder als selbstverständlich (gefühlsmäßig Anklang findend) noch als unbegreiflich darstellen, sondern als begreiflich, aber noch nicht begriffen."[26] Der intellektuelle Überbau, mit dem Kunstwerke, insbesondere die Malerei der Gegenwart, befrachtet sind, steht in einem so krassen Mißverhältnis zu ihrer emotionalen Wirkung, daß selbst Panofsky sich zu folgender Äußerung veranlaßt sah: "If all the serious lyrical poets, composers, painters and sculptors were forced by law to stop their activities, a rather small fraction of the general public would become aware of the fact and a still smaller fraction would seriously regret it."[27]

Welt - Macht - Bild

Das Bild ist im magisch-religiösen Kontext notwendig, da sich in ihm übersinnliche Kräfte visualisieren und dadurch erst konkretisieren lassen. Dies verweist auf eine enge Verbindung von Bild-Macht und Herrschaft. So läßt sich auch das Verschwinden bestimmter Bildformen aus den in einer Gemeinschaft etablierten Weltanschauungs- und Herrschaftsstrukturen erklären. Derartige Strukturen manifestieren sich normalerweise in Kunst. "Dort nämlich ist 'Anschauung' nicht ein sekundäres Moment. Es ist vielmehr das wahrhaft Auszeichnende der Kunst, Anschauung, und zwar Welt-'Anschauung' zu sein."[1] Mit Weltanschauung ist nicht ein "Inbegriff von Ansichten", sondern eine bestimmte Perspektive gemeint. Um aber in der Kunst anschaulich werden zu können, muß erst ein Bild entstanden sein mit einer 'Bildwelt', in der sich die Weltanschauung manifestiert. Weltanschauung fließt in jedes Bild ein, selbst wenn dies nicht gewollt oder gewünscht ist, was unter anderm die Unfähigkeit von Kunstfälschern erklärt, die durch Generationen von ihrem Vorbild getrennt sind.[2] Jeder Künstler ist dieser Gesetzmäßigkeit unterworfen. Gombrich belegt dies in seinem Buch "Kunst und Illusion" anschaulich: "(...) eine englische Lithographie aus dem 19. Jh., eine Ansicht der Kathedrale von Chartres. Sie stammt aus der Blütezeit topographischer Darstellung in England, so daß wir erwarten dürften, eine getreue, in allen Einzelheiten

richtige Wiedergabe vor uns zu haben. (...) Aber auch dieser Künstler war nicht imstande, sich von den Beschränkungen, die seine Zeit und seine Neigungen ihm auferlegten, loszulösen. Er war ein Romantiker, für den die gotischen Kathedralen Frankreichs die schönste Blüte mittelalterlicher Frömmigkeit verkörperten. So konnte es geschehen, daß ihm auch die Kathedrale von Chartres als ein rein gotischer Bau erschien. Die romanischen Rundbogen der Westseite, die nicht zu dieser seiner Vorstellung paßten, werden einfach weggelassen, bzw. in gotische Spitzbogen umgewandelt."[3] Der Betrachter von Kunst ist von diesem Phänomen auf vergleichbare Weise betroffen, wenn er z.B. frühmittelalterliche Buchmalerei mit 'Augen des 20. Jahrhunderts' ansieht, wohingegen für den auf das Jenseits orientierten gläubigen Zeitgenossen die Weltanschauung unmittelbar, d.h. nicht über den Intellekt erfahrbar wurde. Voraussetzung für eine spontan funktionierende Kommunikation zwischen Kunstwerk und Betrachter ist, daß sich in der 'Weltanschauung des Bildes' etwas, für ihn Lebenswichtiges, erfahrbar niederschlägt. "Lauter heimischer Alltag ist im holländischen Sittenbild gemalt, doch bei aller Nähe ist er auch so vorgemalt, wie ihn ein Schiffer aus der Ferne sehen mag, wenn er nach Hause denkt: als das kleine, scharfe Gemälde, das das Heimweh in sich trägt. Dem entspricht andererseits, daß auf diesen Bildern sehr oft Weltkarten an der Wand hängen, mit Meer, das hereinsieht, das das ganze häusliche Behagen kraft des holländischen Welthandels freilich erst spendet."[4]

Das Selbstbewußtsein einer Seemacht bestimmte die Gestaltung und Bedeutung des Bildes, sodaß jeder holländische Zeitgenosse unmittelbaren Zugang zu dieser zentralen Aussage hatte, die auch für uns heute noch erspürbar ist.[5] Seit dem 19. Jahrhundert sind solche zentralen Gemeinsamkeiten, die zudem spontan erfahrbar sind, aus den Bildern verschwunden. "Freilich, jene griechischen und florentinischen Künstler führten kein egoistisch isoliertes Kunstleben, die müßig dichtende Seele hermetisch verschlossen gegen die großen Schmerzen und Freuden der Zeit; im Gegenteil, ihre Werke waren nur das träumende Spiegelbild ihrer Zeit, und sie selbst waren ganze Männer, deren Persönlichkeit ebenso gewaltig wie ihre bildende Kraft; Phidias und Michelangelo waren Männer aus einem Stück, wie ihre Bildwerke, und wie diese zu ihren griechischen und katholischen Tempeln paßten, so standen jene Künstler in heiliger Harmonie mit ihrer Umgebung. Sie trennten nicht ihre Kunst von der Politik des Tages, sie arbeiteten nicht mit kümmerlicher Privatbegeisterung, die sich leicht in jeden beliebigen Stoff hineinlügt."[6] Der im Elfenbeinturm schaffende Künstler der Gegenwart wird gekauft und sein Werk als Beweis für ein hohes kulturelles Niveau präsentiert.[7] Das Bild bekommt den Charakter einer Gesinnungs-Urkunde oder einer exquisiten Geldanlage.[8]

"Die höhere Kultur besteht noch. Sie ist zugänglicher denn je. Sie wird von mehr Leuten gelesen, gesehen und

gehört als je zuvor; aber die Gesellschaft hat längst die geistigen Bereiche abgeriegelt, worin diese Kultur in ihrem Erkenntnisgehalt, ihrer bestimmten Wahrheit verstanden werden konnte."[9] Wegen der partiellen Blindheit gegenüber Kunst kann auch die Masse an produzierten, präsentierten und konsumierten Werken, und mögen sie noch so qualitätvoll sein, nicht wirksam werden. Dieses Phänomen ist in der gesamten industrialisierten Hemisphäre verbreitet. Dem entspricht die stilistische Entwicklung seit dem 19. Jahrhundert. Ein immer schnellerer Stilwandel mit parallel laufenden und zum Teil nur noch modischen 'Tendenzen' in der Malerei und ihren Derivaten überschwemmt die Konsumenten,[10] die ein zu der Masse der künstlerischen Produktion umgekehrt proportionales 'Verstehen' entwickelt haben. Interpretation wird somit ein unabdingbarer Bestandteil von Kunst. "Die latente Affektbetontheit gehört ebenso zu ihrem (Kunst) Sinn wie der manifeste begriffliche Inhalt und die explizite soziale Funktion. Begriffe und praktische Zielsetzung mögen vollkommen deutlich und als solche miteinander vergleichbar sein, Emotionen erhalten dagegen in jedem authentischen Werk der Kunst eine einmalige und einzigartige Form. Deshalb ist das 'Verstehen' von künstlerischen Äußerungen aufgrund persönlicher Gefühlsmotive stets mit der Gefahr des Mißverstehens verbunden."[11] Der Trend zum '(Miß-)Verständnis', der in der modernen Kunst immer häufiger konstatiert werden kann,[12] läßt sich u.a. dadurch erklären, daß sich im Medium der Malerei ein gemeinsames Weltbild nicht mehr äußern *kann*.

Dieser Zusammenhang wurde von den in unserer Gesellschaft herrschenden Schichten schon vor längerer Zeit erkannt. "Denn längst kann man der archaischen, handwerklichen Intuition von Künstlern entbehren; man vertraut sich vielmehr der Manipulationskunst von psychologischen Feinstmechanikern an. Die Kameramänner, Regisseure, Werbefachleute und Demoskopen übernehmen die Rolle der Meißelschläger und Farbvirtuosen vergangener Jahrhunderte. An die Stelle des originalen Bildnisses oder Denkmals tritt ein sorgsam fabriziertes und gepflegtes 'Image'."[13]

Heute sind es gerade die Regisseure und Filmemacher, die sich ähnlich wie die bildenden Künstler früherer Jahrhunderte markt-, d.h. herrschaftsgerecht verhalten müssen, um arbeiten zu können. Die Filmproduktion ist selbst für eine Wohlstandsgesellschaft so kostenintensiv und von so vielen Bedingungen und Bestimmungen abhängig.[14] daß dieses Medium nur schwer gegen den Widerstand der Herrschenden und Besitzenden genützt werden kann.

Ganz im Gegensatz zu den Filmemachern haben die bildenden Künstler heute nahezu Narrenfreiheit. Im Reservat des Museums darf Gesellschaftskritik geübt werden. Verläßt der Künstler aber die Schutzzone des Museums und versucht, realpolitisch Einfluß zu nehmen, so wird dies drastisch zurückgewiesen. Joseph Beuys darf z.B. ein bereits 1973 im Zusammenhang mit der Ausstellung "Kunst im politischen

Kampf" (Kunstverein Hannover)[15] entstandenes Programm im Katalog der 6. Documenta reproduzieren und einen "freien demokratischen Sozialismus" fordern. Er gibt dabei folgendes Urteil über die Gesellschaft ab: "Erst unter der Bedingung einer radikalen Begriffserweiterung gerät Kunst und die Arbeit mit ihr in die Möglichkeit heute das zu bewirken was beweist, daß sie die einzige bewirkende, evolutionär-revolutionäre Kraft ist, die fähig wird repressive Wirkungen eines vergreisten und auf der Todeslinie weiter wurstelnden Gesellschaftssystems zu entbilden, um zu bilden: EINEN SOZIALEN ORGANISMUS ALS KUNSTWERK."[16] Als Beuys aber versuchte, den 'sozialen Organismus' durch Unterlaufen des Numereus clausus für seine Studenten zu realisieren, wurde ihm die Professur an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorfs fristlos gekündigt.[17] Beuys steht paradigmatisch in der langen Tradition des 'künstlichen Narren',[18] der entweder eine gesetzlos unmoralische oder spöttisch-weise und warnende Figur sein kann, die früher, wenn sie ihre Grenzen überschritten hatte, Freiheit oder Leben verlor.

Michel Foucault schreibt in seinem Buch "Wahnsinn und Gesellschaft" (über "Rameaus Neffen" von Diderot) Sätze, die auf heutige Künstler übertragbar sind: "(...) Wie der Narr des Mittelalters lebt er inmitten der Form der Vernunft, ein wenig am Rande wahrscheinlich, da er nicht wie die anderen ist, aber dennoch integriert, da er es (sein

Werk, G.H.) als ein Ding zur Verfügung der vernünftigen Leute, als ein Besitz, den man sich zeigt und übergibt, vorhanden ist. Man besitzt ihn als ein Objekt, obwohl er sogleich die Doppeldeutigkeit dieses Besitzes denunziert, denn wenn er für die Vernunft ein Gegenstand zur Aneignung ist, ist er außerdem für sie ein notwendiger Gegenstand. Dieses notwendige Bedürfnis berührt den Inhalt und den Sinn ihrer Existenz. Ohne den Irren wäre die Vernunft ihrer Realität beraubt, wäre sie leere Monotonie, Langeweile mit sich selbst, tierische Wüstenei, die sich selbst ihren eigenen Widerspruch vor Augen hielte."[19]

So erklärt sich auch das milde Lob der Herrschenden,[20] das sich trotz aller Kritik an ihnen über die bildenden Künstler ergießt, "die man erträgt und deren beunruhigende Kräfte man durch eine amüsierte Nachsicht zum Schweigen bringen muß."[21]

Kennzeichnend für die Rolle des Narren ist aber auch die Gratwanderung zwischen Anpassung und Auflehnung, die ein Freund von Beuys, nämlich Heinrich Böll, mit einem Gedicht zum 60. Geburtstag des Künstlers öffentlich zum Ausdruck bringt:

> Für Beuys zum 60.
>
> In memoriam Rudi Dutschke
>
> Gib acht Beuys/In der Tiefkühltruhe des Ruhms/unangefochten in diesem fahrbaren Gletscher der Märkte/könnte dein Honig zu Sand gerinnen.

In Ruhm verpackt/wird ihnen sogar die Armut
/zum Gewürz für ausgereizte Gaumen/mag
sein sie verschlucken sich/nicht dich.

Wenn du bist was sie glauben du seist/kannst
du nicht sein was sie sind: angeseilt/an allen
Gletschern/in mörderischer Unschuld.

Vergiß nicht Beuys/den mehrfachen Deutsch-
gekreuzigten/den Rudi den Dutschke/er
steht da in der Ecke/friert hungert lächelt ver-
gessen.

Setz ihm deinen Hut auf/zieh ihm deine Weste
an/gib ihm den Honig/kauf du dir Schal
Rock Mütze/an der Ecke/bring den Coyoten
mit/wärmt Euch am Hirtenfeuer der Unrühm-
lichen.

Im Kloster der ewigen Anbetung/(ich hatte
eine Tante dort, du etwa nicht?)/war mir im-
mer so kalt/nur die Poesie der Anfechtungen
wärmte mich/Ach Beuys gib acht/Du bist
genug.[22]

Im Bereich der Kinematographie sind es die Experimentalfilmer oder die metaphorisch agierenden 'Narren', wie Herbert Achternbusch,[23] die bis zur anarchistischen Aussage vordringen dürfen, da sie weder ein breites Publikum ansprechen, noch eindeutig interpretierbar sind. Bezeichnenderweise ist ein Großteil der sog. Undergroundfilmer schon durch seine Herkunft in den Freiraum der

bildenden Kunst eingebunden.[24]

Kunst wird demnach entweder in der Intensivstation unseres Kulturbetriebs - dem Museum - isoliert, oder aber in den öffentlich-rechtlichen und kommerziellen kinematographischen Medien affirmativ genutzt. Eine tatsächlich rezipierte, nicht konsumierte Kunst, die alternative utopische Inhalte vertritt, ist nur in Ansätzen vorhanden. "Der Begriff der Parteilichkeit der Kunst beinhaltet den radikalen Bruch mit der bürgerlichen Vorstellung des Modus vivendi von Kunst. Er löst die Kunst von der Instanz des Moralischen und Willkürlichen, spaltet ihre angebliche Überparteilichkeit in ihre Parteilichkeit für die Herrschenden oder für die Beherrschten, die sich der Unterdrückung nicht länger fügen wollen."[25]

Bürgern und Künstlern stehen heute zur Realisation von Parteinahme, angefangen vom traditionellen, grafisch gestalteten Flugblatt, das durch die Fotografie[26] in seinen Wirkungsmöglichkeiten erweitert werden kann,[27] bis hin zum Videofilm alternativer Mediengruppen,[28] etliche billige und schnell distribuierbare Mittel zur Verfügung. Bildkunst bekommt hier eine (sozialkritische) Aufgabe und agiert - im Gegensatz zu der zum Fetisch[29] erhobenen Kunst des Museums - angreifbar in der Öffentlichkeit.

Die kleinformatigen Bildmedien werden durch Plakate und

unübersehbare Wandmalerein[30] ergänzt, von denen einige in letzter Zeit internationale Beachtung erlangt haben. Die U-Bahn-Graffiti in New York, die von ethnischen Minderheiten als Protest gegen ihre Unterdrückung entstanden sind und der sog. Züricher Sprayer,[31] der eher poetisch und dennoch emminent politisch gegen die Betonwüsten unserer Städte ansprüht, funktionalisieren öffentliches Terrain zu Malgrund um und konfrontieren die Passanten mit einer Bildwelt, die ausnahmsweise nicht kommerziell ist.[32] Stadtlandschaften werden heute von überdimensionalen Werbeplakaten bestimmt und weisen ähnlich wie die Standbilder der Potentaten in früheren Jahrhunderten dem Volk - dem Konsumenten - einen untergeordneten Platz zu.[33] Angriffe auf diese von der Bevölkerung überwiegend internalisierten ikonischen Zeichen der Macht werden gemäß der traditionellen Wertung als Vandalismus gebrandmarkt. "Diejenigen Zerstörungsakte, welche die Destruktion durch eine neue Konstruktion ausglichen, werden zu den großen Daten der Kunstgeschichte gerechnet. Diejenigen Zerstörungsakte, die aus Ohnmacht heraus den Verstoß gegen Machtsymbole unternahmen, ohne neue *Macht*zeichen setzen zu können, werden als sinnlose Bilderstürme beklagt und denunziert. Zerstörung gerät den Siegern zum Privileg, den Unterlegenen zum Sakrileg."[34] (Hervorhebung, G.H.)

Die lebendige Kunst kritischer Zeitgenossen wird, wenn

sie nicht diffamiert wird, auf sanfte Weise für den affirmativen Kunstmarkt aquiriert. Vertreter des "radical chic"[35] der New Yorker Kunstszene haben für die Graffitis ebenso wie der Kölnische Kunstverein für den Sprayer Harald Nägeli[36] die Einbindung in den Kunstbetrieb erfolgreich in die Wege geleitet. "Damit schließt sich der Kreis. Die Maler, die mit ihren Bildern die Studios, Galerien und Museen verlassen wollten, kehren dorthin zurück. Der Wind, der ihnen draußen auf den Straßen um die Nase weht, scheint manchen zu kalt und zu scharf. Aber Museen öffnen gern ihre Arme, um die verlorenen Söhne wieder heimzuholen: zurück in den Kunstschutzraum."[37]

3. Aspekte zu medialen Strukturen

Bildträger

"Jede Mitteilung bedarf des Mittlers und des Mittels."[1] Künstlerische Mittler werden heute meist als Medien bezeichnet. Der Begriff Medium bedeutet ursprünglich im Lateinischen "Mitte, Öffentlichkeit, Gemeinwohl, öffentlicher Weg."[2] Heute ist es schwierig, eine allgemein gültige Definition von Medium zu finden.

Einerseits wird es als "Mittel zur Weitergabe oder Verbreitung von Information durch Sprache, Gestik, Mimik, Schrift und Bild,"[3] andererseits nur als Massenkommunikationsmittel, d.h. als "Träger der indirekten Aussage an ein disperses Publikum (generell werden zu ihnen gezählt: die Druckmedien, Hörfunk, Fernsehen, Film und Schallplatte)"[4] definiert. Prinzipiell ist demnach ein Medium Träger von Information.[5] In der ersten Definition liegt die Betonung ausschließend auf der Übermittlung menschlicher Ausdrucksformen, in der zweiten dagegen auf den massenhaft verbreitbaren Trägern. Information bedeutet wörtlich 'das Versehen von etwas mit einer Form, Gehaltgebung und zudem noch Bildung'.[6]

Im weiteren sollen aber unter dem Begriff Medium alle materiellen, also auch jene auf elektromagnetischen[7] Schwingungen basierenden Träger verstanden werden,

denen ein durch den Künstler (Menschen) gestalteter (codierter)[8] Gehalt (Information) gegeben wird, der in der so gestalteten Form anschaulich wird. Medium soll nur noch gesondert bezeichnet werden, wenn seine Funktion eine primär übermittelnde ist und sein Einfluß auf die Gestaltung des Gehalts nur indirekt zum Tragen kommt.

Exkurs: Spiegelungen

In der barocken Kunst ist der Spiegel ein Medium, das im Zusammenhang des Gesamtkunstwerks einen nur indirekten, aber dennoch wesentlichen Anteil an der Gestaltung hat.[1] Dies verweist auf ein wachsendes Interesse am spiegelbildlichen Abbild, wenn auch in noch nicht endgültig fixierender Form. Eine großdimensionierte visuelle Echowirkung ist die intendierte Spiegelung von Architektur in Wasserfächen, wie sie am Belvedere in Wien zu finden ist.[2] "Wenn man durch ein stark in der Fläche gehaltenes Tor in den Parkhof des oberen Belvedere in Wien eintritt, erscheint der Bau des Belvedere als eine einzige Fläche. Um diese Wirkung vollends durchzusetzen und die Absicht in nicht zu überbietender Weise klarzumachen, ist vor dem Gebilde die spiegelnde Fläche eines riesigen Bassins angeordnet, in dem sich die gesamte Architektur noch einmal, auf dem Kopfe stehend, zur Fläche, *zum Bilde schließt*"[3] (Hervorhebung, G.H.). Die Einfassung des 'Wasserspiegels' wird zum Rahmen eines Bildes, in dem sich die räumlichen Phänomene des künstlerischen Baus mit der natürlichen Architektur des Himmels in der Fläche vermählt. Durch das Ausgrenzen und den Übertrag in eine Fläche, dem gleichzeitig die Dreidimensionalität in ihrer Grenzenlosigkeit, ja Unendlichkeit des Himmels gegenübersteht, wird Artefakt und Natur indirekt in überschaubare, d.h. anthro-

pometrische Dimensionen gebracht, da erst durch das Setzen von Grenzen die Grenzenlosigkeit des kosmischen Raums dem Menschen erfahrbar wird. "Die ganze Kunst des Barocks ist vom (...) *Widerhall* (Hervorhebung, G.H.) der unendlichen Räume und der Zusammengehörigkeit alles Seins erfüllt. Das Kunstwerk in seiner Totalität, als einheitlicher, in allen seinen Teilen belebter Organismus, zum Symbil des Weltganzen. Jeder dieser Teile weist, so wie die Himmelskörper, auf einen unendlichen, lückenlosen Zusammenhang hin; jeder enthält das Gesetz des Ganzen, in jedem wirkt dieselbe Kraft, derselbe Geist. Die jähen Diagonalen, die plötzlichen perspektivischen Verknüpfungen, die forcierten Lichteffekte, alles drückt einen übermächtigen, unstillbaren Drang zum Grenzenlosen aus."[4]

Selbst die Dimension der Zeit wird akzentuiert, insofern als jeder Windhauch das Bild in seiner Endlichkeit, Vergänglichkeit und damit als Vanitas-Symbol durchschauen läßt.[5] Das barocke Raffinement an einem derartigen Kunstgriff liegt in der sublimen Führung auf eine vorbestimmte prägnante Gestalt und damit Intention hin. Da man ständig die dreidimensionale Realität vor Augen hat, wird einem die genaue Anleitung nicht bewußt.

In der neueren künstlerischen Technologie kommt den optoelektronischen Medien eine, dem barocken Spiegel

vergleichbare Funktion zu und zwar dann, wenn künstlerisch gestaltete Objekte, die von vornherein für eine Übertragung konzipiert worden waren, transmittiert und somit zusätzlich medial geformt werden. In diesem Sinn existieren in der zeitgenössischen Kunst Ansätze zu Gesamtkunstwerken, wenn auch nicht in jener barocken Fülle, die ein feudales und homogenes Weltbild voraussetzt.

Paradigmatisch soll hier die Land-Art für viele,[6] von technischen Medien abhängige Kunstformen stehen, die ursprünglich räumliche Gebilde, vermittels der medialen Fixierung oder Übertragung aber zum zweidimensionalen Bild werden lassen. So besteht Walter de Marias Werk "Two lines, three circles on the desert" aus zwei weißen parallelen Linien, die als Projektion eines aus zwei Wänden bestehenden Korridors gedacht sind *und* aus einer dreimalig einkreisenden Kamerabewegung, "denn das Werk wurde als Teil des 'Land-Art'-Filmes von Gerry Schums Fernsehgalerie produziert (Sendung der ARD am 15. April 1969 um 20.40 Uhr). Erst die Kameraführung gibt dem Werk seine optischen Grenzen."[7] Die Realisation eines solchen Konzeptes ist an die Visualisierung durch kinematographische Medien gebunden, die somit integraler Bestandteil des jeweiligen Werkes werden. Auch hier ist eine Grenzziehung, das visuelle Ausschneiden der Wirklichkeit von zentraler

Bedeutung. "Es ist die Wahrnehmung, die der vorgegebenen Welt erst ihre Grenze gibt."[8]

Die Künstler der Land-Art, die die Erde zum Ready Made, zum Objet trouvé[9] umfunktionieren, indem sie Atelierwände, also Grenzen fortfallen lassen, machen so die endlose Natur zum Kunstbezirk.[10] Walter de Maria hinterläßt in der kalifornischen Wüste zwei parallele Kalklinien im Abstand von 365 cm und betitelt dieses ephemere Land-Art-Werk "Mile long drawing",[11] das wie etliche andere Artefakte der Gegenwart nicht mehr in ein Museum übertragen oder auch nur an einen, dem Konsumenten zugänglicheren Platz gebracht werden kann. Die Dokumentations- und Vermittlerfunktion müssen Fotografie, Film und Video übernehmen, da das Vorbild von vornherein als ein vergängliches konzipiert worden ist. Der barocke Spiegel befindet sich trotz der symbolischen Reflexion unendlicher Räume immer eingebunden in die materielle Sphäre des Kunstwerks, dem er zugehört. Reflektiertes und Reflektierendes sind noch gleichzeitig wahrnehmbar. In der Land-Art sind beide getrennt, was sich auch in den Dimensionierungen derartiger Werke widerspiegelt.

Ein deutliches Beispiel ist das von Richard Long, der zehn Meilen geradeaus, hin und zurück durch eine Landschaft wanderte und dabei gleichzeitig filmte.[12] Das

Kunstprodukt hat solche Ausmaße erreicht, daß es von einem Standpunkt aus überhaupt nicht mehr zu überblicken ist. Diese Grenzenlosigkeit veranschaulicht ein extremes Beispiel Walter de Marias: seine groß angelegten Landschaftsveränderungen in Nordamerika, Nordafrika und Indien sollten je drei Gräben von drei Meter Breite und einer Meile Länge aufweisen, die aber wegen seiner Ausweisung aus Algerien nicht fertiggestellt wurden. Er hatte ursprünglich die Absicht, Luftaufnahmen der drei Gräben, die nicht einmal von einem Satelliten hätten gleichzeitig aufgenommen werden können, übereinander zu kopieren, um sie so für das Publikum überhaupt erst komensurabel zu machen.[13]

Selbst das Ritual der Eröffnung der sechsten Documenta wird auf die weltweite massenmediale Übertragung zugeschnitten: "Aktionen, jeweils von 10 Min. Dauer, finden in der Eingangshalle der Orangerie statt. Sie werden vom Hessischen Fernsehen gefilmt und per Satellit rund um die Welt gesendet. (...) Die Eröffnung der documenta 6 findet so nicht nur in Kassel, sondern auf den Bildschirmen in aller Welt statt."[14]

"Grenzenloser Raum, optische Vision, vortäuschende Illusion, Wandel eines auf irdisches Dasein gerichteten Weltbilds zu einem mit transzendentalen Idealen, das den Blick nach oben zu unendlichen Sphären richtet. Dies resultiert

nicht aus menschlicher Grundhaltung, sondern aus der Gegenreformation, die sich die, durch Bildung verweltlichte Kunst, da sie sie nicht beseitigen konnte, dienstbar machte. Die optische Erfaßbarkeit des Raums ist neutralisiert mit dem Ziel, die Gläubigen für Devotion und Ekstase und damit für die Kirchenhierarchie zu gewinnen."[15]

Man könnte den durch die technischen Mittel realisierbaren erdumfassenden Blick als ebenso raumsprengend bezeichnen wie jenen des Barock. Direkt vergleichbar wären sogar die illusionistische barocke Deckenmalerei,[16] etwa die Tiepolos im Treppenhaus der Residenz zu Würzburg und die perspektivischen Bilder der Kinematographie. Wobei das Deckenbild noch eine sakrale Haltung des Betrachters evoziert, während der nur noch im Kino leicht angehobene Blick auf kinematographische Bilder eher profan zu nennen wäre.

Das Publikum barocker Feuerwerkskunst[17] bewegt sich visuell raumgreifend wie die dynamischen Lichtformen selbst, so daß eine Entsprechung von künstlerischem Medium und Lebensgefühl hergestellt ist. Denn nicht nur die Form des Kunstwerks, sondern auch die Haltung, die es dem Betrachter abverlangt, sind Ausdruck künstlerischer Intention.

Der Regisseur eines Films ist nicht mehr vor die Wahl gestellt, in welche äußere Haltung er sein Publikum bringen will. Die Anordnung ist bereits von vornherein festgelegt. Ein 'Feuerwerk' an Reflexionen mit und über den Spiegel kann einem äußerlich völlig unbewegten Publikum vorgeführt werden, bei dem nurmehr das Innere in Bewegung gesetzt wird. So ist selbst in dem sprachlichen Extrakt von Godards "France Tour Detour Deux Enfants" noch Wesentliches von den intellektuellen Intentionen des Regisseurs zu spüren, wenn sich Camille und Robert über 'wirkliche' Existenz unterhalten:

"Robert Linhart (*alias Godard*) Das letzte Mal haben wir darüber geredet, daß, als du dich ausgezogen hast, oder gerade vorhin, als du dich auszogst, du dich manchmal im Spiegel siehst.

Camille Ja

R. Und wer war das, den du sahst?

C. Mein Bild.

R. Dein Bild. Und dein Bild, bist du das oder ist es jemand anderer?

C. Das bin ich.

R. Und dieses Ich, das du siehst, hat das auch eine Existenz?

C. Ja, weil ich es bin, der mich in dem Spiegel dort betrachtet.

R. Ja, aber das Bild, hat das auch eine Existenz?

C. Ja.

R. Das ist, als ob du zwei Existenzen hättest?

C. Vielleicht.

R. Und das letzte Mal sagtest du, daß du nur eine einzige habest, und dann, daß das Bild keine Existenz habe. Daß du nicht doppelt seist.

C. Aber das da, das ist nicht doppelt.

R. Es ist nicht doppelt? Aber das andere gleicht dir dennoch aufs Haar.

C. Ja
R. Und wenn es zweimal die gleiche Sache ist, sagt man dann nicht, daß es ein Doppel ist?
C. Doch aber ... wenn es keinen Spiegel gäbe, wäre ich nicht doppelt.
R. Aber es gibt einen.
C. Ja, aber ich bin trotzdem nicht doppelt.
R. Aber manchmal gibt es Spiegel, die nicht so gut sind. Deine Mutter zum Beispiel sieht dich dann nicht.
C. Ja.
R. Aber sie weiß, daß du existierst.
C. Ja.
R. Warum? Ist es, weil sie ein Bild von dir in ihrem Kopf hat, so wie ein Spiegel?
C. Nein.
R. Also für deine Mutter existierst du nicht in diesem Moment
C. Doch, aber es ist kein Spiegel.
R. Nein, es ist kein Spiegel, aber es ist trotzdem eine Existenz.
C. Nein.
R. Also bist du doch wohl doppelt: du bist doch sowohl dort als auch vielleicht bei deiner Mutter. Und vielleicht mit mir oder mit einem Haufen Leute zusammen, oder du bist mehr als doppelt, du bist dreifach.
C. Aber wenn man hinsieht, bin ich ganz allein.
R. Würdest du eher sagen: ein Bild von dir, oder dein Bild, wenn du dich in einem Spiegel siehst, oder wenn du Fotos ansiehst?
C. Es ist mein Bild, es ist ...
R. Aber würdest du eher sagen: ein Bild von dir, oder dein Bi
C. Mein Bild.
R. Und würdest du auch sagen, daß ein Bild mit dir ist? Würdest du nicht das Wort 'mit' gebrauchen?
C. Nein.
R. Gut. Daß ein Bild von dir, denkst du, daß das keine Existenz hat, in Bezug zu dir. Du, du hast eine, aber nicht dein Bild.
C. Doch, aber wenn ich mich im Spiegel betrachte, bin ich im Spiegel, das ist nicht jemand, der existiert.

R. Das ist nicht jemand, der existiert?
C. Doch, doch, aber im Spiegel ...
R. Im Spiegel, das existiert nicht.
C. Nein.
R. Aber zum Beispiel: die Leute, die dich in diesem Moment im Fernsehen sehen, sie werden ein Bild von einem kleinen Mädchen sehen. Glaubst du, daß, von diesem Bild des kleinen Mädchens, sie denken werden, daß es ein wirkliches kleines Mädchen ist oder das es ein kleines Mädchen ist, das keine Existenz hat?
C. Ein wirkliches.
R. Ein wirkliches? Und doch, sie werden dich nicht in Wirklichkeit sehen, sie werden ein Bild sehen.
C. Ja."[18]

Eine ebenfalls intellektuelle, primär visuelle Stellungnahme zum Spiegelbild, mit eingefrorener Bewegung hat René Magritte in seinem "La cléf du champs"[19] abgegeben. Der surreal auf die Spitze getriebene Trompe l'oeil-Effekt eines berstenden Fensterglases, das die außen sichtbarwerdende Landschaft in den Scherben mit sich trägt, führt in konsequenter Weise das Wesen spiegelbildlicher Illusionsmalerei ad absurdum.[20]

Das Motiv von Max Klingers 'Philosoph',[21] der mit vorgestreckter Hand an sein Spiegelbild zu gelangen sucht, wird im Film weitergeführt, indem Jean Marais als Orphée[22] durch den Spiegel in die Unterwelt eintritt. Jean Cocteau ließ sogar einen Tank mit Quecksilber füllen, um den Eindruck einer in den Spiegel eindringenden

Hand 'realistisch' darstellen zu können.[23] Die letzten Beispiele machen metaphorisch anschaulich, wie weit man mit den beiden Medien Grafik und Film gehen kann. Im Film läßt sich die Wirklichkeit nicht nur berühren, sondern auch durchdringen.

Eine für ein statisches Bild hintergründige verwirrende Wirkung mit dem Spiegel erzielt Michelangelo Pistoletto[24] mit seinen polierten Stahlplatten, auf die er Menschen und Gegenstände nach fotografischen Vorlagen aufklebt und zwar so, daß die lebensgroßen Figuren auf dem Spiegel, mit dem sich selbst im Spiegel sehenden Betrachter zu einer Spiegel-Bildeinheit werden. Das Moment der Bewegung wird in dieser Materialcollage durch den Betrachter selbst in das Bild eingebracht. Dies ist eines der wenigen Beispiele zeitgenössischer Kunstproduktion, wo der Betrachter nicht nur mit seinem Kopf, sondern mit seiner gesamten Erscheinung gefordert wird.

Einen noch stärkeren Irritationseffekt, der jenem vergleichbar ist, den Groucho Marx in seinem Film "Duck Soup"[25] 'erlebt', als er mit heftigen Bewegungen auszuprobieren versucht, ob ein sein Spiegelbild imitierendes Gegenüber tatsächlich sein Spiegelbild ist, erzielt Peter Campus mit seiner Videoinstallation "Jus".[26] In einem verdunkelten Raum wird mit Hilfe eines mittels

Video-Kamera evozierten Bildes und blauem Licht ein kopfstehendes, unwirklich verschattetes und verflachtes Spiegelbild des Betrachters auf elektronischem Weg in den Raum 'projiziert'. Radikaler noch als bei Pistoletto wird der Konsument konstitutives Element des Kunstwerks.

Was in dem berühmten Beispiel der "Arnolfini-Hochzeit"[27] begann, wird mit Hilfe neuer Medien zu einem Endpunkt geführt: die Einbeziehung des Betrachters in das Bild. Der Mensch erstellt erst durch seine 'Betrachtung' das Werk; anschaulicher läßt sich die Situation der Museumskunst im 20. Jahrhundert kaum noch darstellen.

Panofskys Feststellung, daß mit der perspektivischen Darstellungsweise, durch die Überführung des psychophysiologischen Raums in den mathematischen eine "Objektivierung des Subjektiven"[28] erreicht worden ist, wird ins Gegenteil verkehrt. Das apparative, 'objektive' Medium repristiniert das Subjekt.

Das potenzierte Bild

Vor jeder materiellen Realisation existieren 'Reproduktionen' von Bildern in der Erinnerung. Das visuelle Bild wird bei dem Unterfangen der Kunstinterpretation derartig konkret, daß Sedlmayr dies ein "Wiederschaffen", also "Re-Produktion" nennt.[1] Reproduktion meint im Lateinischen Wiederhervorbringung,[2] Nachbildung, also Wiederholung von Vorbildern. Prinzipiell ist jedes Kunstwerk kopierbar. Ob dies geschieht, hängt vor allem von einem Bedürfnis ab und erst in zweiter Linie von der technischen Fähigkeit. Wenn man das Erkennen von Abbildern voraussetzt, dann war sicherlich der menschliche Körper selbst eines der ersten Mittel zur Vervielfältigung, mit dem man beliebig viele Abdrücke herstellen konnte. "Im Ausgang von dem universellen Sinn von Spiel hatten wir den ontologischen Sinn von Darstellung darin erkannt, daß 'Reproduktion' die ursprüngliche Seinsweise der originalen Kunst selbst ist. Jetzt hat sich bestätigt, daß auch das Bild und die statuarischen Künste insgesamt ontologisch gesehen von der gleichen Seinsart sind."[3]

Das Abbild der Hand ist in paläolithischer Zeit schon in einer hochentwickelten, schablonenartigen Sprühtechnik den Felswänden appliziert worden.[4] Durch die Verwendung von vorgegebenen, d.h. nicht für die Repro-

duktion selbst gestalteter Materialien, war auch die 'zweite' Generation in der Geschichte der Reproduktionstechniken noch relativ invariant. Eine Besonderheit in den sich danach entwickelnden Techniken stellt das mesopotamische Rollsiegel dar, mit dessen fortlaufendem Bild man immerhin eine Bildflut en miniature erstellen konnte. "Während der ersten Abteilung der Frühgeschichte (Uruk VI-IV) ist es offenbar weiter die Glyptik, die die Fortentwicklung der Bildkunst trägt. (...) das Rollsiegel, eine Steinwalz, deren Rollfäche ein dem Stempelsiegel gegenüber bedeutend erweitertes Bildfeld bietet. Das Bildfeld ist ein Band, das in sich selber zurückläuft und bei der Abrollung auf Ton einen unendlichen Fries ergibt. (...) Der Kreislauf, der aus sich selbst geboren wird und in sich selbst zurückfindet, wird uns in zahllosen kleinen und großen Bildkompositionen des Alten Vorderasien immer wieder begegnen. Man könnte ihn als ein strukturelles Grundprinzip sumerischer Kunst bezeichnen, das einem tiefverwurzelten Lebensgefühl entspringen dürfte."[5] Das Interesse an duplizierenden und reproduzierenden Techniken scheint aber mit Ausnahme von Münzprägung und statuarischem Guß bis in die Neuzeit eher gering gewesen zu sein.[6]

Erst das in der Renaissance erstarkte Interesse an dieser Welt, gekoppelt mit dem beginnenden naturwissenschaftlichen Denken und dem daraus entstandenen Hunger nach

irdischem Wissen schaffen die Voraussetzung für die Findung entsprechender Techniken des Bild- und Buchdrucks. Binnen eines Jahrhunderts gelangt die Bilddrucktechnik von simplen Umrißschnitten zu der Höhe von Dürers grafischer Kunst.[7] Die mit den damals gebräulichen Druckstöcken aus Holz oder Kupfer erreichbaren Auflagen von einigen hundert Stück genügten den Anforderungen einer noch nicht massenhaften Gesellschaft, in der die 'Gebildeten' zudem eine Minorität darstellten. Dies erklärt auch, warum für etwa dreihundert Jahre keine nennenswerte technologische Innovation auf diesem Gebiet stattfand, da "jeder Stil 'seine' Materialien und 'seine' Technik ausbildet."[8]

Die Drucktechnik wurde für zwei unterschiedliche Aufgabenbereiche genutzt. Zu der ursprünglichen Originalgrafik kam seit dem 16. Jahrhundert verstärkt auch die Reproduktionsgrafik hinzu. Diese letztere, die zum ersten Mal in größerem Stil Bilder nach Bildern schafft, also 'abkupfert', läßt bereits ein Problem anschaulich werden, das die heutige Situation mehr bestimmt denn je.

Seit der Renaissance wird vom Künstler Originalität - Inventio - erwartet; seit jener Zeit also, seit der es die Reproduktionsgrafik gibt, die einen Prozeß eingeleitet hat, der insofern schon gravierend zu nennen ist,

als Bilder schon immer stärker stilbildend auf Bilder gewirkt haben als die Beobachtung der Natur.[9] "Das grafische Kunstwerk wird hundertfach auf den Markt gebracht. Ortsgebundene und schwerzugängliche Kunstwerke - Architektur, Skulptur und Malerei - macht der Verleger durch grafische Veröffentlichung weithin bekannt. In Florenz und Antwerpen diskutieren Künstler, Kritiker und Sammler gleichzeitig über dasselbe Kunstwerk, Kunst wird öffentlich, Kunstkritik zum Mittel öffentlicher Verständigung über Kunst."[10]

Seit der Renaissance werden also 'Bilder aus 2. Hand' an verschiedenen Stellen gleichzeitig komensurabel. Die Folge ist eine Vermehrung, aber auch Homogenisierung der Bildwelt, was als qualitativer Sprung in der geistigen Entwicklung des Menschen bezeichnet werden muß. "Die Geschichte der Kunstwerke ist die Geschichte ihrer Vermittlung. Es gibt einige Werke, die immer wieder aufs neue abgebildet und vervielfältigt werden: allgegenwärtige, berühmte 'Meisterwerke'. (...) Die Abbildungen und Umformungen, selbst wiederum Kunstwerke, werden erneut vermittelt, umgesetzt und verarbeitet."[11]

Durch Senefelders Erfindung der Lithografie wird schon, ähnlich wie mit der kurz vorher gelungenen Konstruktion der Dampfmaschine, ein entscheidender Schritt in Richtung Vermehrung der 'Produktiv- und Bildkräfte' getan.

Der lithografische Druckstock muß nicht mehr vertiefend gearbeitet werden, sondern kann glatt und schnell zur Bildrealisation und damit zur Fertigung gelangen. "Die Graphik wurde durch die Lithographie befähigt, den Alltag illustrativ zu begleiten. Sie begann, Schritt mit dem Druck zu halten."[12]

Kurz darauf entsteht *das* Flachbild des industriellen Zeitalters - die Fotografie, gefolgt von der Erfindung der Schnell- und Rotationspressen und der des Films. Wiederum innerhalb eines Jahrhunderts werden jene Erfindungen gemacht, die offensichtlich 'benötigt' worden sind. Die daraus entstehende Bilderflut basiert auf der ökonomischen Potenz der Maschinen, die das Rohmaterial für apparative Bilder zur Verfügung stellen. Die technologische Kultur erzwingt ein 'Bedürfnis' nach Wissen, Bildung und Information, wie man es zwar schon seit der Renaissance kannte, nur jetzt in deutlich verstärkter Weise. Durch die Fotografie wurde die Qualität aller Bilder entscheidend verändert, obwohl sie im 19. Jahrhundert noch farblos und metrisch kleindimensioniert auftrat. Solange ein (gemaltes) Vorbild durch eine grafische Kunst kopiert wurde, entstand aus der Wiederholung schlimmstenfalls ein Plagiat, das das Urbild in seiner Wesenheit nicht tangieren mußte. Die Fotografie erschien aber vor allem authentischer als jede noch so genaue grafische Reproduktion, und so erscheint

sie uns auch heute noch, selbst wenn wir nur zu genau um die Relativität des fotografischen Abbildens wissen. Neben der authentischen Qualität der Fotografie ist es aber ihre seit der Mitte des 19. Jahrhunderts immer stärker verbesserte Reproduzierbarkeit, die man heute an menschlichen Vorstellungen gemessen als unendlich bezeichnen muß.

Die seit den Dreißiger Jahren hinzugekommene Farbigkeit in Kombination mit einer nahezu beliebigen Vergrößerbarkeit lassen manches Original, manches Vorbild, sofern dies jemals gesehen wurde oder wird, vor dem Abbild verblassen.

Es ist heute darüberhinaus möglich, Vorbilder mit Hilfe der Fotografie und der Radiographie[13] zu 'durchschauen' oder störende, weil zerstörte Partien der Bildoberfläche, wie z.B. Stockflecken bei Grafikblättern, wegzufiltern.[14] Die Vielfalt von Manipulationen,[15] von der Wahl des Ausschnitts bis zur filmischen Dehnung in der Zeit mit Hilfe der Zeitlupe, sollen hier nicht weiter verfolgt werden. Entscheidend ist die Omnipräsenz des fotografisch reproduzierten Bildes, das die reale Welt und originale Bildwelt in einer derartigen Penetranz als reproduzierte präsentiert, daß uns diese, wenn wir mit ihr konfrontiert werden, schon wie die Wirklichkeit aus zweiter Hand vorkommt.

Die nationalen Bildwelten, denen eine durch die Massenkommunikationsmittel immer größere Angleichung wiederfährt, werden als Teil unserer Realität in den alten und neuen Medien der Kunst zunehmend kritisch hinterfragt. In der bildenden Kunst sind es z.B. die Fotorealisten, die sich mit fotografischen Bildern durch übergroße Fotoikonen auseinanderzusetzen versuchen. Wesensmerkmale der Fotografie, wie ungleichmäßige Schärfentiefe oder unterschiedsloses Erfassen aller Details werden in paradoxer Weise visualisiert, da mit malerischen Mitteln noch fotografischer gearbeitet wird, als die Fotografie es kann.[16] Dieses fotografische Kunstwollen in der Malerei läßt sich bereits durch Kenntnisnahme einer schlichten fotostatistischen Angabe über die jährlich verknipsten Amateurfotos besser verstehen. Allein in der Bundesrepublik Deutschland wurden im Jahr 1978 jede Sekunde 90 Fotos produziert, also insgesamt 2,2 Milliarden,[17] zwei Jahre später 2,65 Milliarden.[18] Der geballte Aufforderungscharakter derartiger Bildkonzentrationen wird auch vom Film als Anlaß für Auseinandersetzung mit dessen Folgen genommen.

In Antonionis "Blow up"[19] werden die Funktionen des Mediums Fotografie demonstriert und gleichzeitig infrage gestellt. Der Fotograf Thomas berichtet einer Freundin, daß er am Morgen einen Mord gesehen hätte und als sie fragt, wie es geschehen ist, antwortet er, daß er ihn

nicht gesehen habe. Dies erklärt sich daraus, daß Thomas in der Nähe des Tatorts Fotos gemacht hatte, und beim Vergrößern der Bildserie glaubt er den Ablauf eines Mordes dechiffrieren zu können. Er vergrößert seine Negative bis an jene Grenze, an der das Korn des Films so groß wird, daß die vergrößerten Formen in der Struktur des Bildmaterials wieder verschwimmen. Seine Freundin kommentiert das Ergebnis seiner Bemühungen mit der Bemerkung, daß die Lichtbilder wie Gemälde aussähen. In dieser visuellen Parabel macht Antonioni deutlich, daß wir Realität erst über die Fotografie wahrnehmen; wenn wir ihrer darin aber habhaft werden wollen, sie ebensowenig fassen können wie ein Spiegelbild. Diese Realität ist bei Antonioni der Tod, der weder in den immer malerischer werdenden fotografischen Vergrößerungen, noch in seinem Film genau zu erkennen ist. Die Existenz des Todes ist so zweifach in Medien gebannt.

Das apparative (Ab)bild

Die technisch reproduzierbaren Medien sind bereits durch ihre *Quantität* in der Lage, qualitative Veränderungen[1] im Bewußtsein, sowie in der Wahrnehmung des Menschen herbeizuführen.

Es soll hier noch einmal unterschieden werden zwischen der Nutzung dieser Medien als primär reproduzierenden und solchen, die, bevor sie über die Reproduktion Einfluß auf die Gestaltung nehmen, bereits vor der Entstehung des Bildes grundlegend berücksichtigt worden sind. So kann man mit den apparativen Medien eben nicht nur reproduzieren, d.h. zwei- oder dreidimensionale Vorlagen abbilden, sondern wie es am Extrem des Experimentalfilms schon angedeutet worden ist, völlig neue, d.h. vorbildlose Bildwelten entstehen lassen und sei es durch Destruktion der alten. Aber selbst dort, wo apparative Medien abbildend gebraucht werden, gewinnt das Resultat bereits dann eine neue Qualität, die über das Abbild genaugenommen hinausgeht, wenn der Zweck *nicht* in der Reproduktion eines zweidimensionalen Bildes liegt.[2]

Dieser Qualitätssprung läßt sich schon daran erkennen, daß es bei der fotografischen Reproduktion, selbst von Fotos, immense Schwierigkeiten bereitet, sich einschlei-

chende Unterschiede, etwa durch Kontrast- und Farbverschiebungen, Reflexe usw. zu vermeiden. Sogar die dem Fotografischen wesensmäßige Reproduktion des Negativs, dem fotografischen Urbild, erbringt vielfältige Veränderungen, wenn mehrere Abzüge in gleicher 'Qualität' hergestellt werden sollen. Dieses Problem ist jedem Fotoamateur bekannt, der nachträglich einen zweiten Abzug bei seinem Fotolabor bestellt. Er bekommt fast immer zwei deutlich unterscheidbare Fotovarianten geliefert. Solche Beispiele lassen ahnen, wie die apparativen Medien, denen die Kritik vorhält, Abklatsch der Natur zu sein, selbst dort diesem 'Vorwurf' nicht gerecht werden, wo sie als Abbild genutzt werden sollen. Durch die Tradition, Fotografien als Abbilder zu handhaben, ist eine Blindheit gegenüber ihren fototechnischen Fehlern und Qualitäten entstanden. Gerade die kleinen Varianten und Eigenheiten aber wirken auf unser Bewußtsein wie ein steter Tropfen.

Weil der Fotografie schon von Anfang an der Vorwurf der Naturimitation gemacht worden ist, blieb der Aspekt einer mit Hilfe des Apparats möglichen Kreativität auch deshalb diffamiert, weil die Verteidiger des Lichtbildes darauf bedacht waren, die Fotografie mit Kriterien, die für traditionelle Bildmedien ihre Berechtigung hatten, auf das Podest der Kunst zu stellen.[3] Das erweist sich auch in der Praxis, wenn im 19. Jahrhundert Malerei imi-

tierende Fotografie en vogue ist.[4] Betrachtet man aber Porträtfotografien aus den Anfängen dieser Technik, so werden schon an diesen ersten Produkten die neuen Qualitäten des apparativen Bildes deutlich.

Die Faszination, die Benjamin gegenüber der frühen Fotografie - wie bereits erwähnt[5] - geäußert hat, beruht auf erklärbaren Phänomenen. Die bis zu fünf Minuten dauernde Belichtungszeit erforderte ein Ruhigstellen des Modells, ganz besonders das der Augen. Dieser Nachteil wurde, wie in so vielen anderen künstlerischen Techniken, wenn sie richtig genützt worden sind, zu einem Vorteil gewandelt. Der Fotograf war im Gegensatz zum heutigen Schnappschußamateur genötigt, pragmatisch kompositionell zu denken, und diese Notwendigkeit hat in der Kunst seit jeher positive Anstöße gezeitigt, da die kreative Lösung neuer Probleme immer aus dem Gemisch von Innovation und Tradition entsteht. So mußte das Foto-Modell auf 'natürliche' Weise unbeweglich gemacht werden, und das ist nur in einer bequemen Stellung realisierbar. Deshalb finden sich bei den frühen Aufnahmen zumeist sitzende oder lehnende Personen.

Es war also ganz im Gegensatz zur modernen Fotografie bereits vor der Aufnahme einiges an Überlegungen und Arrangements notwendig, so daß das Bild *gebildet* und nicht *geschossen* wurde. Hinzu kommt, daß während der

langen Belichtungszeit kleinste mimische Veränderungen im Bild zu einem einheitlichen Ausdruck verschmelzen, der jenem im Gegensatz zur sezierenden Momentaufnahme nicht nur einen kontemplativen, sondern auch gültigen Ausdruck verleiht. Das Problem der Augenbewegung löst David Octavius Hill, bezeichnenderweise auch Maler und Lithograph, auf elegante Weise. Er verzichtet "bei seinen Modellen auf das fixierende Blicken. Er stellt sie ins Profil oder läßt sie die Lider senken und beschattet die Augen (...) Dadurch entsteht der sinnende Ausdruck dieser Bildnisse, der an die späten Porträts Rembrandts erinnert."[6] Einem Maler vergleichbar werden auch Hände oder kontrastierender Hintergrund gestaltet. "Die aus der Malerei gewohnten und vertrauten Bildnismuster kehren so in den Fotografien wieder."[7]

Die bildende Kunst hatte über Jahrhunderte mit Hilfe von technischen Mitteln[8] auf das fotografische Bild hingearbeitet. Ein, der frühen fotografischen Technik vergleichbarer Prozeß ist die, bei Zuhilfenahme von Zeichenapparaten zwangsläufige Verschmelzung verschiedener Gesichtsausdrücke zu einem einzigen. Jeder Zeichner und erst recht jeder Maler ist genötigt, prozessual vorzugehen, und er durchmißt dabei nicht nur eine Zeitspanne, in der sich das Modell verändert wie in der Fotografie, sondern er hält überdies visuell Rück-

sprache mit dem entstehenden Werk. Letzteres ist wohl der gravierendste Unterschied zur Fotografie. Verschärft tritt dieser Unterschied in der Momentfotografie hervor, die in Bruchteilen von Sekunden menschliche Physiognomien zu bannen imstande ist. Die seltsame Anmutung, die häufig beim Betrachten von Schnappschüssen vertrauter, aber auch fremder Personen entsteht,[9] ist auf diese nicht menschliche Fähigkeit der apparativen 'Augenblickswahrnehmung' zurückzuführen.

Unsere Wahrnehmung versagt bei tachistoskopischen Bild-Darbietungen bereits im Zehntelsekundenbereich, selbst bei vertrauten Vorlagen, während jeder moderne Fotoapparat Belichtungen von 1/1000 Sekunde zu machen imstande ist, was in Kombination mit einem gewöhnlichen Computerblitzgerät bis auf 1/50.000 Sekunde gesteigert werden kann.[10] Das apparative Bild durchbricht so den kontinuierlichen Fluß der Zeit und präpariert eine unendlich dünne Schicht der Wirklichkeit. Zusätzlich belastet das Wissen um das Aussehen der Dinge die Wahrnehmung mit einem sehr starken Trägheitsmoment, da unsere Kenntnis der Welt ein Konglomerat von Anschauungen ist, aus dem sich bestimmte prägnante Gestalten herausgebildet haben und wir beharren so gerne auf diesen vertrauten Gestalten,[11] daß wir sogar reale Phänomene ignorierend, an ihnen festhalten. Einen Teller sehen wir auch dann als kreisrund, wenn er durch unsern Standpunkt nach den Ge-

setzen der Perspektive zu einer Ellipse werden müßte.[12] "Ohne diese Fähigkeit (...), die Identität der Objekte trotz aller Veränderungen in der Erscheinung festzuhalten (...) und die Welt als ein feststehendes Bezugssystem zu erleben, könnte es keine bildende Kunst geben.

Beim Betrachten von Bildern geht es uns zuerst ähnlich wie dem Taucher, der Farben, Formen und Gegenstände erfaßt, obwohl er sie durch ein fremdartiges Medium sieht. Jedesmal, wenn wir uns in einer ungewohnten optischen Situation befinden, erleben wird zuerst einen Schock, der aber nur kurz anhält und bald in einen Zustand der Anpassung übergeht."[13] Dieser Schock bei der Konfrontation mit einem 'entlarvenden' Momentbild, der den Porträtierten befällt, läßt ihn aber nicht an der Authentizität der Fotografie zweifeln, im Gegenteil, diese Autorität des 'wirklichen' Bildes läßt seinen Widerstand gegenüber seinem befremdlichen Bild dahinschwinden; denn die Formel 'das ist ein schlechtes Foto von mir' ist kein echter Zweifel an der Wirklichkeit des Bildes. Daß man die Sehgewohnheiten nicht immer den Bildern anpaßt, erweist sich in der Malerei, wenn man neue und somit unbekannte Malweisen, aber auch alte, nicht mehr vertraute sieht und sie unausgesprochen als stümperhaft beurteilt,[14] ohne sich von vornherein durch *ihre* Authentizität in der Wertung beirren zu lassen.

Auratische Authentizität

Die Kraft der apparativen Medien, schon die der Fotografie und besonders die der um die Dimension der Zeit erweiterten Kinematographie liegt in ihrem grundsätzlich als authentisch empfundenen Wesen begründet. Das führt dazu, daß selbst Walter Benjamin sich zu der Formulierung verleiten läßt: "Nun aber ist das Spiegelbild von ihm (dem Menschen, G.H.) ablösbar, es ist transportabel geworden."[1] Benjamin hält demnach apparative Bilder für absolute Abbilder. Er erwähnt zuvor das Befremden des Menschen vor seiner Erscheinung im Spiegelbild[2] und projiziert hier offensichtlich ein Befremden, das aber erst durch das fixierte Bild der Fotografie entstehen konnte, auf das Spiegelbild. Abgesehen von der befremdlichen Momentaufnahme bietet eine Fotografie im Gegensatz zu einem Spiegelbild eine in einem Spiegel nicht wahrnehmbare Ansicht von sich selbst.

Dieses Oszillieren der fotografischen Wirkung zwischen Befremden und Affirmation unserer Wahrnehmungsweisen wird trotz oder gerade wegen ihrer Widersprüchlichkeit Grundlage für das Authentische des fotografischen Bildes. Benjamin konstatiert richtig den Verlust der Aura für das reproduzierte Kunstwerk durch den Verlust von Zeugenschaft ablegender originaler Materialität und damit der Tradition.[2] Ebenso richtig bemerkt er, daß die Fotografie den Gesamtcharakter der Kunst verändert hat.[4]

Die permanente Routine einer zweidimensionalen Weltrezeption durch Fotografie und Kinematographie macht jeden Menschen zum Experten, zum, wie Benjamin sagt, "Examinator,"[5] der ständig die Aussagen und den Gehalt der Bilder mit der Realität überprüft und zwar in einer ebenso selbstverständlichen Weise, wie dies jeder Mensch mit dem Instrument der Sprache tut, ja tun muß. Dieses unbewußte oder auch selbstverständliche Expertentum in Bezug auf das zweidimensionale Bild ist erst durch die massenweise Produktion apparativer Bilder möglich geworden. Der so vorhandene Fundus an Bild-Erfahrung ist die Basis eines unerschütterlichen Glaubens an die Authentizität der Fotografie, die die Grundlage einer erneuten Auratisierung bildet; Re-Auratisierung, aber nicht des Kunstwerks oder gar seiner Reproduktion, sondern Auratisierung des apparativen Bildes durch seine Objektivität, die dem Bild eine Stärke und Glaubhaftigkeit verleiht, die jedem anderen Werk der Bildenden Künste mangelt.[6]

Das Bedürfnis des Menschen nach einem die Realität wesenhaft einschließenden Bild ist vom ersten Bild an gegeben, gleichgültig, ob es sich dabei um den magischen Naturalismus paläolithischer Bilder oder um die spirituelle Stilisierung des Mittelalters handelt. Unter der dünnen Schicht spiritueller Stilisierung, die im Grunde nichts anderes ist als eine Art transzendenter Realismus, lebt das Be-

dürfnis nach dem unmittelbar naturalistischen Bild fort. Dies erweist sich schon darin, daß die Lukas-Legende mit dem 'vera eikon' die Legitimation einer nicht abbildenden Kunst wie die der byzantinischen und mittelalterlichen ist.

Das Bedürfnis nach dem authentischen Bild läßt die Ägypter wie die Menschen des Mittelalters nach einem Gemeinsamen streben, nach dem authentischen Bild einer für sie lebensnotwendigen Weltanschauung, das diese in Anschaulichkeit legitimiert und tradiert.

Gleichgültig ob Veronika-Legende oder Leichentuch von Turin, zentrale Perspektive in der Malerei oder apparatives Bild, das Bild dient der Affirmation, der Legitimation der jeweiligen Weltanschauung. Benjamin begründet den Zusammenbruch der Aura beim traditionellen Kunstwerk nicht nur mit dem Entschwinden der Materialität des Bildes in der Reproduktion, sondern fundiert die Echtheit einer Sache in ihrer materiellen Dauer,[7] die bei den opto-elektronischen Medien zu einem großen Teil überhaupt nicht mehr gegeben ist. Dennoch erhält das apparative, auch das transmittierte ephemer erscheinende Bild eine auratische Qualität, wenn auch anderer Art als das traditionelle Kunstwerk. Es ist die bereits erwähnte grundsätzliche Authentizität, die allen diesen Bildern gemein ist, wenn sie 'Welt' darstellen. Dabei

fließt, wie erwähnt, Weltanschauung mit ein, und das Publikum ist sehr wohl in der Lage, wenn auch unbewußt, spielerisch zu examinieren. Benjamin gesteht dies auch zu, indem er das Kinopublikum als zerstreuten (= unterhaltenen) Examinator definiert.[8] Zudem basiert die Aura des apparativen Bildes in der Permanenz seiner Massenhaftigkeit, der eben jene auratische Qualität nahekommt, die Benjamin der Natur zugesteht; denn der Zweig des Baumes, dessen Schatten im Licht der Sonne als Paradigma für Aura schlechthin genommen wird,[9] ist vergleichbar jener der schattenhaften, kinematographischen Bilder. Es ist das ephemere Gemisch aus Sonne, Zweig und Schatten, das die Aura konstituiert. Eine Isolierung der Teile führt zur Zerstörung der Aura. Sicherlich übermitteln Reproduktionen von Bildern oder Abbildern der Natur keine auratische Qualität des Abgebildeten, sind jedoch qua ihrer spezifischen Existenzform auratisch und wirken so durch ihre Aura auf die realen Vorbilder zurück.

Nur eine solche Macht des apparativen Bildes erklärt die seltsamen Erscheinungen, die bereits erwähnt und schon oft beschrieben worden sind: Das Original von Kunstwerk und Natur mutet befremdlich an, im Gegensatz zum vertrauteren apparativen Abbild. Niemals könnten diese Bilder jedoch zu einer derartigen Machtfülle emporsteigen, lägen sie mit der Weltanschauung, dem Lebensgefühl, das sich in den 'Weltbildern' äußert,

im Widerstreit. Aus diesem Grunde erscheint es notwendig, sich einige Konstitutiva unserer Welt-Anschauung näher zu betrachten.

4. Veränderung der Wahrnehmung

Vernichtung des Raums durch Zeit

"Jeder Künstler findet bestimmte 'optische' Möglichkeiten vor, an die er gebunden ist. Nicht alles ist zu allen Zeiten möglich. Das Sehen an sich hat seine Geschichte und die Aufdeckung dieser 'optischen Schichten' muß als die elementarste Aufgabe der Kunstgeschichte betrachtet werden"[1] und dies soll im folgenden für das heutige Sehen untersucht werden.

Die zivilisierten Nationen der Gegenwart haben eine neue Gottheit - die Maschine[2] - die mit ihren Geboten noch rigider als die vorangehende christlich-transzendente für die Unterdrückung spontaner Lebendigkeit sorgt. Verfehlungen gegen die Vorschriften der Maschinenwelt werden nicht erst im Jenseits, sondern unmittelbar im Hier und Jetzt geahndet. Aber nur auf dem Humus des absterbenden Christentums und seiner im Grunde materieverachtenden Einstellung konnten die Industriekulturen entstehen. Die Folgen dieser Veränderung, die von Max Weber in Bezug auf das Leistungsdenken durchdacht worden sind, sollen im weiteren kurz betrachtet werden.

Das mechanistische Weltbild, das gegen Ende des Mittelalters[3] entsteht, manifestiert sich sowohl in Entdeckungen

als auch Erfindungen. Neben dem Buchdruck, der um die Mitte des 15. Jahrhunderts erfunden, die Voraussetzung für die Verbreitung des anwachsenden Wissens schafft, ist es die Erfindung der Taschenuhr, rund 50 Jahre später, die paradigmatisch das Interesse der Menscheit an einer bis dahin weniger wichtigen Dimension aufzeigt - die Dimension der irdischen Zeit.

In der Mechanik und der Funktion der Uhr liegt schon keimhaft die Maschinenwelt der späteren Jahrhunderte verborgen, denn die Maschine verändert durch den 'Sachzwang' von Auslastung und Amortisation den natürlich biologischen Zeitablauf des Menschen; und der Mensch wird so zu einem Teil des 'maschinellen Ensembles'. "Erst durch die Systematik der Integration zu einem Ganzen werden die Teile zu Teilen einer Maschine, die in ihrem Kern immateriell ist, unsichtbar bleibt. Auf diese Weise sind auch Menschen als Maschinenteil vorstellbar geworden."[4] Die Kraft und die Kontinuität, mit der Maschinen arbeiten, sprengen die anthropozentrischen Dimensionen in unmittelbar erfahrbarer Weise, wie es die kopernikanische Wende auf ideelle Weise getan hat. Einige Folgen der seit dem 18. Jahrhundert konkret einsetzenden Naturbeherrschung mittels der Maschine, sollen an dem Phänomen der Eisenbahnreise im 19. Jahrhundert, die W. Schivelbusch[5] eingehend untersuchte, anschaulich gemacht werden.

Nachdem 1825 in England die erste Eisenbahnlinie installiert worden war, verbreitete sich die neue Technik in für damalige Verhältnisse atemberaubendem Tempo über die sich industrialisierenden Länder. In gleicher Weise konnte man sich jetzt von einem Ort zum anderen bewegen lassen. Die Durchschnittsgeschwindigkeit der frühen Eisenbahnen in England hatte mit 20 bis 30 Meilen das etwa Dreifache der Postkutschengeschwindigkeit erreicht.[6] "Eine gegebene Strecke wird also in einem Drittel der gewohnten Zeit zurückgelegt, d.h. *zeitlich* auf ein Drittel verkleinert. Die zeitliche Verkürzung wird in den Texten des frühen 19. Jh. in der Regel als Schrumpfung des Raumes vorgestellt. (...) Indem der Raum zwischen den Zielorten, der traditionelle Reiseraum, vernichtet wird, rücken diese unmittelbar aneinander, sie prallen geradezu aufeinander. Sie verlieren ihr altes Hier und Jetzt. Dieses war bestimmt von den Zwischenräumen. Die Isolation, in welche die räumliche Entfernung die Orte zueinander brachte, machte deren Hier und Jetzt, ihre selbstbewußte und in sich ruhende Individualität aus."[7]

Durch die relativ hohe Geschwindigkeit wird ebenso wie durch die Fabrikarbeit das früher innige Naturverhältnis bei Reise und Arbeit zerstört.[8] Geräusche und Gerüche der Außenwelt entfallen bei einer Fortbewegung, die von den Zeitgenossen als ein 'Geschossenwerden' empfunden wird;

dies nicht nur wegen der immer weiter gesteigerten Geschwindigkeit, sondern auch wegen der geballten Kraft, "die einen Zug in voller Fahrt virtuell zum Projektil macht."[9] Dies könnte neben anderem erklären, weshalb die damals ebenfalls erst entstandene Fotografie mit Faszination betrachtet wurde.[10] "Die intensive Erfahrung der sinnlichen Welt, mit der die industrielle Revolution Schluß macht, erfährt dergestalt, technisch neu institutionalisiert, ihre photographische Wiederauferstehung. Die unmittelbare Nähe und der Vordergrund, die in der Realität verlorengehen, sind aus diesem Grunde innerhalb des neuen Mediums so attraktiv."[11] Der Vordergrund, im Insgesamt also die Schärfentiefe, geht durch die schnelle Fortbewegung beim Blick aus dem Abteilfenster verloren.[12] Dafür mehrt sich ebenso wie in der Großstadt quantitativ die Zahl der Reize, die verarbeitet werden müssen.

Auch qualitativ gibt es Veränderungen, die W. Turner in Eisenbahnbildern festhält, wovon eines den bezeichnenden Titel trägt: "Regen, Dampf und Geschwindigkeit".[13] Das nahezu grenzenlos erscheinende Bild gibt mit seinem dynamischen Sfumato den Blicken kaum Halt und analogisiert so das Sehen des Betrachters mit jenem des Reisenden. "Durch diese auf der Bildfläche sich vollziehende Bewegung, wird von materiellen Angaben unterstützt der unendliche Raum wiedergegeben, sich nach allen Richtungen

entfaltend, durch nichts behindert und begrenzt, alles durchdringend. Materie, Farbe, Raum, Licht, Bewegung sind dasselbe."[14]

Turner wird so zum Vorläufer der Impressionisten, deren namensgebendes Bild von Claude Monet[15] bezeichnenderweise einen weiteren Aspekt der industriellen Revolution zeigt - eine von Rauch- und Dunstschwaden vernebelte Hafen- und Fabriklandschaft. Die rauchenden Schlote zeigen an, daß schon vor Sonnenaufgang gearbeitet worden ist. Der "Unsicherheitsfaktor" Tageslicht,[16] der für die Maler des Impressionismus zum zentralen Thema ihrer Bilder wird, ist in der Welt der Arbeit eliminiert worden. Die künstliche Beleuchtung mit Gas- und im weiteren elektrischem Licht läßt nicht nur die Nacht zum Tage werden , sondern verändert die Lichterlebnisse [17] ebenso wie die biologischen Rhythmen. So wird auch hier die Dimension der Zeit in ihrer zyklischen Manifestation außer Kraft gesetzt. Der Fortschritt in den Industriekulturen ließe sich als eine permanente Verringerung von natürlichen Spielräumen definieren, denn in der Technik wird versucht, das maschinelle Spiel zu beseitigen.[18] Das Ziel ist, die Individualität technischer Teile, die primitiven Maschinen noch eigen ist, zu beseitigen. Der Mensch, der sich die Arbeitserleichterungen mit der Anpassung an die Maschinenrhythmen erkaufen muß, verliert so auch einen Teil seines eigenen individuellen *Spiels*

und beschneidet so eine der Wurzeln seiner Kreativität und damit seiner Existenz.

Eine der klarsten Visualisierungen des Maschinendiktats gelang Charlie Chaplin[19] in seinem Film "Modern Times",[20] in dem er den vergeblichen Kampf des Menschen gegen den unerbittlichen Ablauf verschiedenster Maschinerien durch seine Komik wirklich wahrnehmbar und dadurch verstehbar machte.

Gleichermaßen entscheidend wie die Sozialisation der Gesellschaft durch die Maschine ist jene des Einzelnen durch die Gesellschaft. Der Beherrschung der äußeren Naturkräfte mit Hilfe der Maschine, der sich der Mensch als Teil der Natur ebenfalls unterwerfen muß, geht die Beherrschung der psychischen Natur des Menschen durch die Zivilisation schon voraus.[21]

Auch die Individualität der Zeit, die z.B. in England bis um die Mitte, in Deutschland bis zum Ende des 19. Jahrhunderts in Form von verschiedenen Lokalzeiten existiert hatte, mußte zur Synchronisation des Eisenbahnverkehrs einer überregionalen Zeit weichen.[22] So werden Raum und Zeit "industrialisiert" und damit das überlieferte Raum-Zeit-Kontinuum vernichtet. Von Kaschnitz-Weinberg stellt die Lebensauffassung, wie sie sich in

altägyptischen Kunstwerken niederschlägt, der modernen gegenüber und schreibt: "Hier ist es der Raum, der durch die Zeit überwunden werden soll, ein Bestreben, das schließlich nur dazu führen kann, das Gefühl der Veränderlichkeit und des zeitlich Beschränkten alles Daseins auf die quälende Spitze zu treiben. Dort ist es Überwindung der Zeit durch den Raum, in der die Weisheit des Orientalen die Ewigkeit und das Bewußtsein des unveränderlichen Seins und seiner Totalität sucht und gefunden hat, soweit dies der menschlichen Natur überhaupt erreichbar zu sein scheint."[23]

Dieses quälende Gefühl des Gehetzt-Seins, das in unserer Kultur als etwas Unvermeidliches empfunden wird, wurde durch Douglas Davis in seiner Fernseh-Performance zwischen Kassel und Caracas zur Eröffnung der Documenta 6 reflektiert. Unter Bezugnahme auf den Topos 'Die Welt ist (k)ein Dorf'[24] werden zwei gleichartige, Tausende von Kilometern getrennte Fernsehstudios via Satellit miteinander verbunden. In den jeweiligen Studios legen die "Bildpersonen" ihre Hände tastend auf den Bildschirm, um das Bild des anderen berühren zu können. Dadurch wird die Unmöglichkeit betont, einander wirklich näherzukommen. Die Zeit hat hier scheinbar den Raum vernichtet und durch den bewußten Versuch, die so geschaffene Nähe zur gegenseitigen Berührung zu nutzen, wird das mediale Bild als Schein anschaulich. Darüber hinaus wird noch durch die

zeitliche Begrenztheit der Übertragung Vergänglichkeit unmittelbar erfahrbar. "Wir fühlen Entbehrung. SCHNELL! DIE ZEIT IST KURZ! BERÜHREN SIE MICH, BEVOR ES ZU SPÄT IST."[25]

Verrindung

Im Laufe des Zivilisationsprozesses hat sich der Homo faber immer wieder neue Ordnungen gesetzt. Die industrielle Revolution jedoch muß in dieser Entwicklung als qualitativer Sprung gesehen werden. Natürliche Umwelt und psychische Dispositionen haben sich radikal verändert. So kommt es, daß "das steigende Mißverhältnis, in das die Bewegung und Länge unserer Zweckreihen zu der gleichbleibenden Kürze des Lebens geraten sind. Dies Mißverhältnis war nicht immer so groß, die lange vorkapitalistische Zeit kannte es nicht oder nur ungefähr, ihr schien Geschichte statischer, zyklischer, sozusagen jahreszeitenhafter als heute."[1]

Die Veränderung läßt sich schon im 19. Jahrhundert erkennen, in welchem der Warencharakter der Dinge und damit auch jener des Kunstwerks als Fetisch in Erscheinung tritt. Selbst dreidimensionale Objekte werden über ihren Ausstellungswert[2] immer mehr als kultisch unnahbare Bilder wahrgenommen.[3] Der schon von Riegl als ein Konstitutiv und Korrektiv für das visuelle System benannte Tastsinn ist in der Folge sowohl in der Realität als auch in der Kunst immer weiter zurückgedrängt worden.[4] Das Haptische, das traditionsgemäß den bildenden Tätigkeiten des Künstlers und Handwerkers zuzuordnen ist, beginnt auch hier in seinem ureigensten Berich an Terrain zu verlieren.

Langsame und unpräzise Produktionsweise wird insbesondere in der Industrie durch die effektivere Maschine ersetzt. Die Produkte industrieller Fertigung werden somit immer weniger 'begriffen' und hinterfragt. Der Vorrat an haptischen Erfahrungen, der im Gehirn gespeichert als eine Art Realitätsprinzip des Visuellen fungiert, reduziert sich zunehmend auf, im wahrsten Sinne des Wortes, oberflächliches Begreifen. Die Entwicklung von Materialien andererseits arbeitet dieser Verflachung der Wahrnehmung entgegen. Eisen und Glas im 19. Jahrhundert, Asphalt, Kunststoffe und Beton im 20. Jahrhundert haben weder für den Geruchs- noch für den Tastsinn einen sinnlichen Aufforderungscharakter. Glatte, seit jeher leblose künstliche Materie überzieht, wenn sie sie nicht vollkommen ersetzt, als Beschichtung auch jene noch in Verwendung kommenden natürlichen Materialien, die damit ebenfalls unnahbar werden. Die spiegelnden Oberflächen bieten im Gegensatz zu früheren Jahrhunderten auch optisch kaum noch Halt, gelten in Verbindung mit der technischen Zweckform als intellektuell, kühl und wach und somit alles Triebhafte durch Vernunft bändigend.[5]

Die Produktion an dreidimensionalen künstlerischen Gebilden hat sich seitdem drastisch verringert. Dafür ist die Flut von Flachbildern, insbesondere im nicht-künstlerischen Bereich, von einer extrem formalen und inhaltli-

chen Glätte. Der Glanz der fotografischen Oberfläche entspricht der dargestellten schimmernden Warenwelt, welcher sich auch der Mensch als jugendlich-glatt[6] einzufügen hat. "Die ästhetische Abstraktion der Ware löst Sinnlichkeit und Sinn der Sache, die als Tauschwertträger fungiert, von dieser ab und macht sie getrennt verfügbar. (...) Zunächst bleibt die funktionell bereits abgelöste Gestaltung und Oberfläche, der bereits eigene Produktionsgänge gewidmet werden, mit der Ware verwachsen wie eine Haut. Doch bereitet die funktionelle Differenzierung die wirkliche Ablösung vor, und die schön präparierte Oberfläche der Ware wird zu ihrer Verpackung."[7] Die sogenannten neuen Medien mit den vernetzten Datenbanken und Terminals dürften diese Entwicklung einem Höhepunkt entgegenführen.[8]

Die Folgen der industriellen Zivilisation für die Wahrnehmung hat schon Wölfflin einzuschätzen versucht: "(...) wie das Kind sich abgewöhnt, alle Dinge auch anzufassen, um sie zu 'begreifen', so hat die Menscheit sich abgewöhnt, das Bildwerk auf das Tastbare hin zu prüfen. Eine entwickelte Kunst hat gelernt, der bloßen Erscheinung sich zu überlassen. Damit hat die ganze Idee des Bildwerks sich verschoben: das Tastbild ist zum Sehbild geworden, die kapitalste Umorientierung, die die Kunstgeschichte kennt."[9]

Der Gesichtssinn, der dem Gehirn mit schätzungsweise 90%

das Gros der Wahrnehmungsinformation liefert, wird immer stärker ausgelastet, während der Berührungs- und Drucksinn unter den heutigen Lebensbedingungen nicht annähernd ausgenutzt wird.[10]

Kunstwerke, insbesondere die Rudimente der Plastik, sind zunehmend apparativ oder gar industriell gefertigt, und so führt ein gerader Weg von den massenhaft gefertigten Galvanoplastiken[11] des 19. Jahrhunderts bis zum Flaschentrockner Duchamps.[12] Das Industrieprodukt wird ebenso wie das natürliche Objet trouvé in die ideelle Zone der Kunst - das Museum - überführt, um dort in ihrer Isolierung und Tabuisierung der 'erstickten' Wahrnehmung erst wieder bewußt zu werden. Die durch Transponierung und Bennenung ausgegrenzte Wirklichkeit ist in ihrer Sockel- und Rahmenlosigkeit einem apparativen Abbild vergleichbar.

Es gibt seit dem 19. Jahrhundert die kompensatorische Bemühung, die virtuelle dritte Dimension apparativer Medien deutlicher hervortreten zu lassen. Neben der schon im 19. Jahrhundert entstandenen Stereoskopie[13] sind es vor allem die 3-D-Filme, welche mit Hilfe visueller Wahrnehmung einen vollkommeneren Eindruck von Raum und damit Welt erzeugen wollen. Diese Verfahren wirken aber im Vergleich zu den Möglichkeiten holografischer Techniken 'zweidimensional', da durch

Wechsel des Standpunktes die Perspektive der Szene im Hologramm verändert werden kann.[14]

Die Dokumentation der 'sakkadischen'[15] Augenbewegungen ermöglicht es, das Betrachten eines Bildes als ein dem haptischen Abtasten analoges Vorgehen zu definieren, das zwar als ein Entlanggleiten an Linien empfunden wird, das aber dem punktweisen Fixieren des Wahrgenommenen entspricht.[16] Die Empfindung entsteht aus der Notwendigkeit einer kontinuierlichen Wahrnehmung, aufgrund derer wir bereit sind, Zusammenhänge zu erwarten und zu ergänzen. Kontinuität wird so zu einer Form von Redundanz, Brüche hingegen liefert erst die zusätzliche Information.[17] "Ein Bild 'sehen' heißt die Abstraktionsleistung des Auges und den Primat des Wiedererkennbaren, Definiten zu durchbrechen, um der Dynamik der Sinnesenergie zu ihrem Recht zu verhelfen. (...) Das geschulte Auge verflüssigt die Starre der Bilderscheinungen nicht in einem selbstherrlichen Akt der Neuschöpfung, sondern geleitet von den Wirkungsstimuli des Bildes selbst."[18]

Die Reduktion von real-räumlichen Erfahrungen und haptischen Erfahrungen "ebnet die Unterschiede zwischen Original und Abbild zunehmend ein. In der filmischen Wahrnehmung - d.h. der Wahrnehmung montierter Einstellungen verschiedenster Bilder als Einheit - findet die

neue Wirklichkeit der vernichteten Zwischenräume wohl ihren deutlichsten Ausdruck. Die Filmmontage bringt die Dinge sowohl dem Zuschauer wie einander näher."[19]

Die Montage ist eine Rhythmisierung der Zeit. Rhythmus ist für die Zeitempfindung determinierend und bildet so eine Basis für die Empfindung von Bewegung. Tanz oder Verfolgungsjagden können deshalb grundsätzlich als lustvoll erlebt werden.[20] Für die filmische Gestaltung von Rhythmus und Bewegung stehen verschiedenste Mittel zur Verfügung. Hier sollen nur zwei herausgegriffen werden. Über die filmische Einstellung kann die Ablaufgeschwindigkeit und damit ihr Charakter entscheidend verändert werden und zwar einerseits dadurch, daß dieselbe Bewegung, aus der Ferne aufgenommen, langsam, aus der Nähe aber schnell erscheint, andererseits, weil eine schiefe Einstellung, die zu einer perspektivischen Verkürzung führt, den Weg der Bewegung in dieser Perspektive mitverkürzt und dadurch beschleunigt.[21]

Dies ist *eine* Erklärung für die faszinierende, als aggressiv empfundene Wirkung der dynamisierten Bewegung im Film. So setzt Benjamin das Kunstwerk der Dadaisten mit einem Geschoß gleich, das mit einer taktilen Qualität auf den Betrachter zustößt und somit "die Nachfrage nach dem Film begünstigt"[22] hat. Der

Wechsel von Szenen und Einstellungen dringt stoßweise auf den Betrachter ein.[23]

Benjamin deutet im weiteren die schockerzeugende Wirkung des Films als Folge des kontinuierlichen Handlungsablaufs in der Zeit, der beim Betrachter alle Assoziationsabläufe zerstöre.[24] Dabei läßt er außer acht, daß formale Gestaltungsmittel sogar in den ungestalteten ersten abbildhaften Einstellungen Lumières voll zur Wirkung kamen.[25] Die Schockwirkung auf die Zuschauer war eben auch in der Empfindung von Wucht bedingt, die eine filmisch beschleunigte, auf das Publikum 'zuschiessende' Lokomotive haben mußte. Mit dem Film konnte die in ihrer Masse und Geschwindigkeit als schockierend[26] empfundene Eisenbahnfahrt[27] nicht nur in ein Bildmedium übertragen, sondern darüber hinaus in ihrer Wirkung noch potenziert werden. Der Topos Eisenbahn ist sowohl für die realistischen (Lumière) als auch für die phantastischen (Méliès) Filme,[28] die von Anfang an ausgebildet waren, adäquates Motiv für ihr Darstellungsinteresse.

Die Reise zum Mond wird von Méliès mit dem freischwebenden Vehikel der Eisenbahn absolviert. Eine Vorstellung, die uns im Raketenzeitalter absurd vorkommt, die aber beweist, daß die Eisenbahn als Metapher für unaufhaltsamen Fortschritt, für das Sprengen menschlich-irdischer Dimen-

sionen stand. Die Vorgabe der später immer wieder kopierten Eisenbahnaufnahmen Lumières[29] gipfeln in einem nur mehr als maschinenerotisch zu nennenden Film, den Willy Zielke 1935 unter dem Titel "Das Stahltier" gedreht hat. Dieser seltsame, schon an Kampfmaschinen verherrlichende Filme der Nationalsozialisten gemahnende Streifen[30] wurde, wohl wegen seiner sexuellen Eindeutigkeit von den Nationalsozialisten verboten. Ein derartiges intensives Verhältnis zur Maschine kann sich aber nicht allein durch ihre raumvernichtende Kraft erklären lassen. "Nur in der Dampfmaschine und Lokomotive wirkt noch ein Anschein aus der alten organischen Reihe weiter. Zischend, kochend, atmend, mit Pleuelstangen, wie Armen an der Seite; spielende Kinder sind so noch veranlaßt, Dampfmaschinen nachzumachen" (Bloch 772).

Das zweite filmische Gestaltungsmittel ist die Bewegung der subjektiven Kamera, mit der man den Blick durch die Augen von Darstellern suggerieren kann. So läßt sich anschaulich machen, wie die Welt für einen sich bewegenden Menschen aussieht. Durch die im Film mögliche, beschleunigende perspektivische Gegeneinanderverschiebung aller Dinge des Gesichtsfeldes können Eindrücke hervorgerufen werden, die an das Reisen in der Eisenbahn und ähnlich schnellen Fortbewegungsmitteln erinnern. Bewegung und Geschwindigkeit wird auf diese Weise für den Zuschauer unmittelbar nachvollziehbar. Hitchcock konnte

in seinem Film "Vertigo" (1958) mit einer ungewöhnlichen Kombination filmischer Gestaltungsmittel eine starke Wirkung provozieren.[31] Der Blick in die schwindelerregende Tiefe seines, an einer Regenrinne hängenden Hauptdarstellers wird von Hitchcock durch die Verbindung einer subjektiven Kamerafahrt in Blickrichtung und einer gegenläufigen Zoombewegung "höchst beunruhigend" visualisiert.

Das Interesse, ja das Bedürfnis nach schockierenden Bildern, oder genauer gesagt, nach Bildern, die den Betrachter in ihren Raùm, also mit illusionistischen Mitteln in den Bann ziehen, ließen sich seit der Renaissance - von der Antike ganz abgesehen - in langer Reihe aufführen. So ist Mantegnas "Christo in scurto"[32] in einer entgöttlichenden Verkürzung aufgebahrt. Der Körper, dem durch die Zentralität majestätische Würde belassen worden ist, demonstriert in nahezu heraldischer Weise die Spuren des Erlösungstodes. Die Füße, die über den Rand der Bahre, deren Ende mit dem Bildrand parallel geführt wird, hinausragen, dringen so scheinbar in den Realraum des Betrachters ein. Der vor Christus stehende, also auf ihn herabblickende Betrachter wird durch den vehementen Tiefensog des Bildes auch seinerseits in den Bildraum einbezogen. Diese antagonistischen Bewegungen dürften auf die Zeitgenossen eine ähnlich starke Wirkung gehabt

haben, wie auf uns jene, die Alfred Hitchcock in "Vertigo" realisiert hat. Das zwar immer noch faszinierende Bild Mantegnas kann uns aber heute nicht annähernd in jenes Gefühl versetzen, das ein Christ des 15. Jahrhunderts vor diesem Bild gehabt haben muß.

Es ist aber nicht so sehr die fehlende Religiosität, die uns eine vergleichbare Wirkung des Bildes verschließt, sondern ein Phänomen, das ich nach Schivelbusch als zivilisatorische Rindenbildung[33] bezeichnen möchte. Dieses aus Freuds Reizschrift-Theorie[34] entwickelte Modell erklärt die existentielle Notwendigkeit von Wahrnehmungsfilterung. Das Bombardement an hochdynamischen Bewegungsabläufen, denen wir ständig ausgesetzt sind, ist nur erträglich, wenn es nicht in seiner Totalität wahrgenommen werden muß. Jede Fortbewegung mit einem motorisierten Fahrzeug ist auf die Dauer nur dann zu bewältigen, wenn wir die ungeheure Wucht, die in der Beschleunigung allein unseres eigenen Körpergewichts steckt, relativieren. Dieser Vorgang wird offenbar, wenn man die Autobahn mit einer sich mindernden Fahrzeuggeschwindigkeit verläßt und plötzlich den Eindruck hat, fast still zu stehen und dies, obwohl die Fahrt in einem Tempo fortgesetzt wird, das der Mensch ohne technische Hilfsmittel niemals auch nur annähernd erreichen könnte. Hier möchte ich noch einmal die wesentlichsten dynamischen Faktoren, die auf unsere

Wahrnehmung Einfluß nehmen, aufzählen. Es sind einerseits die Eigenbewegung mit übermenschlicher Geschwindigkeit und der Bewegungsfluß, der uns ständig - zumindest in der Großstadt - unübersehbar umgibt, und andererseits die berüchtigte Flut an bewegten und unbewegten Bildern, die wir täglich zu verarbeiten haben. Selbst die Masse der statischen Eintags-Bilder - der Zeitungen und Plakate, die uns umgibt, erhält durch ihren permanenten Wechsel einen eigendynamischen Charakter. Diesem Zyklus einer industriellen Waren- und Bildproduktion kann sich niemand entziehen, der darin lebt. Die täglich notwendige Abwehr visueller Reize führt zu einer Verrindung des Gesichtssinns, die zumindest solange wir in einer industrialisierten Gesellschaft leben, als irreversibel bezeichnet werden muß.

Kinematographie - die notwendige Kunst

"Der optische Ruhezustand ist ein besonderer Fall der optischen Bewegung, nicht umgekehrt. Das Auge hat sich *entwickelt*, um Änderungen und Transformationen zu erfassen. Das Netzhautbild ist nur selten im Leben ohne jede Veränderung. Dementsprechend sollte man das bewegte Bild als Grundform der bildlichen Darstellung behandeln und Malerei oder Fotografie als Spezialfall davon."[1]

Die für das bewegte Bild erforderlichen Formen von Rezeptivität entsprechen demnach nicht nur jenen, die in den Industriegesellschaften lebensnotwendig sind, sondern auch den genetisch determinierten, optimal. Durch unsere Lebensform erhöht sich der Reizschwellenwert für unsere gesamte, insbesondere aber für die visuelle Wahrnehmung. Man sieht die Welt heute *mit anderen Augen* als in früheren Jahrhunderten und über das kinematographische Medium zusätzlich *durch andere Augen*. Letzteres trägt wiederum zur Verfestigung des ersten Phänomens bei. Benjamin beschreibt im Zusammenhang mit der Rezption von Architektur das "beiläufige Bemerken,"[2] das unter gewissen Umständen für die gesamte Wahrnehmung kanonischen Wert bekommen kann. "Denn: die Aufgaben, welche in geschichtlichen Wendezeiten dem menschlichen Wahrnehmungsapparat gestellt werden, sind auf dem Weg der bloßen Optik, also der Kontemplation nicht zu lösen. Sie werden allmählich nach der Anleitung der taktischen Rezep-

tion, durch Gewöhnung bewältigt."[3]

Nach dem 2. Weltkrieg entstand wieder eine jener geschichtlichen Wendezeiten, die an den menschlichen Wahrnehmungsapparat besondere Forderungen stellt. Der Mensch vergewissert sich aber seines besonderen Seins über ein neues Medium - durch das Fernsehen - mit dem er täglich Welt erfährt.[4] "Das Fernsehen hat die Baukunst abgelöst, (weder, H.G.) die Weltausstellung noch das Kino setzt sich als eine eigene Bildwirklichkeit vor die tatsächliche. Durch das jetzige Fernsehen wird diese selbst in Fiktion umgewandelt."[5]

Eine prinzipiell vergleichbare Veränderung von Wahrnehmung gab es auch in der Zeit um 1600. So berichtet Panofsky davon, daß sich schon Keppler völlig darüber im klaren war, daß er die "objektiv-gerade Flugbahn eines Meteors,"[6] die seine Zeitgenossen gekrümmt sahen, nur deshalb subjektiv als eine Gerade wahrnähme, da er eine planperspektive visuelle Erziehung genossen habe.

Die Tatsache, daß unser Auge "nicht auf eine 'plana tabella', sondern auf die Innenfläche einer Sehkugel"[7] projiziert wird, trifft für uns heute noch genauso zu, ebenso wie eine durch die Betrachtung von Fotografien zusätzlich verstärkte Gewöhnung an die planperspekti-

vische Konstruktion.[8] Letztere ist selbst nur aus einem ganz spezifisch neuzeitlichen Raum- oder Weltgefühl verständlich.[9]

Jede neue Welt-Anschauung benötigt ihr spezifisches Medium, um ein adäquates Weltbild darstellen zu können. Die Veränderung von Welt-Bild und damit der Rezeptionsform kündigt sich in der Geschichte der Kunst in "kritischen Zeiten"[10] an, in denen traditionelle künstlerische Medien auf Effekte hindrängen, "die sich zwanglos erst bei einem veränderten technischen Standard ergeben."[11] Gesellschaftliche Veränderungen arbeiten auf eine neue Rezeption hin, ebenso wie die traditionellen Kunstformen dieser Veränderung noch nachzukommen versuchen, auch wenn ihnen das nur auf sehr angestrengte Weise gelingt.[12]

Ein dritter Faktor behebt diese Schwierigkeit sofern adäquate Materialien, Techniken - Medien für die neuen Inhalte - gefunden werden.[13] So stellt z.B. Giotto, dem es einerseits noch an perspektivischen Mitteln gebricht, der aber andererseits eine Raumwirkung erzielen möchte, Figuren häufig in Rückansicht dar, um unsere räumliche Phantasie anzuregen und wir somit gezwungen sind, uns die andere Seite, also jene in der Tiefe des Raums, zumindest vorzustellen.[14]

Ein vergleichbares Mittel zur Einbeziehung nicht nur in

den Raum, sondern in das Geschehen selbst, verwendet Alfred Hitchcock. Die suggestive Wirkung seiner Methode ist für uns heute wohl ähnlich stark, wie jene Giottos für seine Zeitgenossen. Hitchcock ist in der Lage, Handlung und Bildabläufe so stringent auf bestimmte zu erwartende Ereignisse hin aufzubauen, daß, selbst wenn diese nicht gezeigt werden, man völlig davon überzeugt ist, sie gesehen zu haben. In dem Film "Strangers on a train"[15] ist es die markante Einstellung eines, sich in der Brille des Opfers reflektierenden Feuerzeugs. Man sieht diese Einstellung zum ersten Mal unmittelbar vor dem Mord. Beim zweiten Mal, als der wahnsinnige Mörder ein, aufgrund seiner Ähnlichkeit potentielles neues Opfer erblickt, und in Erinnerung und zur Erinnerung für den Zuschauer, sein Feuerzeug vor dem Gesicht des 'Opfers' anknipst, ist der Zuschauer genügend für die 3. Szene präpariert. Der Mörder hält einer älteren Dame in Partylaune die Hände an den Hals gelegt, da sie wissen wollte, wie *er* jemanden umbringen würde. Die Szene besitzt bereits eine latente Spannung, da der Zuschauer, nicht jedoch die Frau um den Geisteszustand dieses Mannes weiß. In diesem Moment erscheint erneut jenes potentielle Opfer, das den Mörder schon einmal an seine Tat erinnert hat. Ich und etliche andere Leute, die diesen Film gesehen haben, waren sicher, daß sich auch beim dritten Mal, beim offensichtlichen Erstarren des Mörders, in der Brille des 'Opfers' die

Flamme des Feuerzeugs spiegeln würde, was tatsächlich jedoch *nicht* der Fall ist. Die kinematographische Kunst ist mit ihren Mitteln offensichtlich in der Lage, eine so starke Wirkung zu erzielen, daß unser rationalistisches Denken unterlaufen wird. Solche Filme bekommen fast jene Suggestion wieder, die das magische Kultbild hatte.

Die Entstehung der kinematographischen Technik steht aber in einem genauen Gegensatz zu früheren künstlerischen Entwicklungen. Nicht ein Anstoß von Seiten der traditionellen Kunst hat die allmähliche Entwicklung der neuen Technik herbeigeführt, "sondern eine neue technische Erfindung, die Entdeckung und allmähliche Vervollkomnung einer neuen Kunst."[16] Ein derartiger, der Tradition zuwiderlaufender Prozeß geht jedoch mit der Entwicklung der industriellen Zivilisation zusammen, in der der Mensch neben der Natur selbst eine neue eigendynamische Kraft gesetzt hat - die Maschine. Das kinematographische Medium spiegelt sowohl in seiner komplexen Arbeitsteiligkeit, als auch in seiner apparativ-energetischen Gegebenheit genau unsere gesellschaftlichen Bedingungen. Im Medium selbst ist die Zeit genauso exakt festgelegt wie bei uns, und unsere Existenz ist inzwischen ohne Maschinen genauso unvorstellbar wie jene des Films.

Die künstlerischen Intentionen der Gegenwart lassen sich mit den traditionellen Medien nur mehr bedingt realisieren, da sich Lebensbedingungen und Wahrnehmung irreversibel geändert haben. Für uns werden die suggestiven Mittel eines Giotto niemals mehr so wirken können wie für seine Zeitgenossen; ebensowenig, wie wir mit unseren High-Figelity-verwöhnten Ohren die Begeisterung jener Menschen nachempfinden können, die die ersten Tonaufnahmen hören konnten.

Die schnelle Akzeptanz, die der Kinematographie widerfahren ist, läßt sich auch dadurch erklären, daß der Film grundsätzlich menschlichen und spezifisch gegenwärtigen Rezeptionsweisen schon qua medium entspricht. Gleichgültig ob es sich um einen normalen oder subjektiven Schwenk der Kamera handelt, das visualisierte Resultat entspricht dem schweifenden menschlichen Sehen. Auch der Filmschnitt ist uns durch die sakkadischen Augenbewegungen und im weiten Bereich des Innermenschlichen durch Assoziations- und Traumbild vertraut. Somit sind selbst phantastische Inhalte auf ganz 'natürliche', z.B. assoziative Weise vermittelbar.

Wenn im 19. Jahrhundert Grandville traumhafte Metamorphosen[17] darzustellen versucht, bedient er sich, wie der später ausgereifte Comic-strip, grundsätzlich filmi-

scher Mittel, wenn auch im alten Medium. Die Zeitabläufe, die Übergänge sind spürbar ruckhaft und nicht von jener fließenden Selbstverständlichkeit wie die des Films.Die Vorstellung 'theriomorpher' Figuren aber, die schon seit jeher den Menschen in ihren Bann schlug, lebt noch in jener seltsamen filmischen Mischform aus Grafik und Kinematographie fort, die ihrer ihnen häufig innewohnenden Figurenwelt kongruent ist. "Ihre herrliche Unabhängigkeit von allen Naturgesetzen gestattet es diesen Filmen, Zeit und Raum so intensiv miteinander zu verbinden, daß die Raum- und Zeiterfahrungen, die optischen und die akustischen miteinander vertauschbar werden. (...) *Eigentümlich* (Hervorhebung, G.H.): sogar in gewöhnlichen 'realistischen' Filmen kann ein totes Objekt, sofern es beweglich ist, die Hauptrolle spielen - wie die alten Lokomotiven in Buster Keatons"General" und "Niagara Falls." Die anarchistische Kraft eines derartigen Films wurde in Preston Sturges "Sullivan's Travels"[19] kontrapunktisch genutzt. Der Hauptdarsteller sitzt als Kettensträfling in einem Gefängniskino und sieht dort das Gegenteil dessen, was er erlebt - die absolute Freiheit. Film wird, nach Panofsky, dem materialistischen Weltverständnis unserer Kultur gerecht,[20] mit eben jener Ausnahme des Zeichentrickfilms: "Die Verfahrensweisen aller früheren bildenden Künste entsprechen, mehr oder weniger einem idealistischen Weltbild. Diese Künste agieren sozusagen von oben nach unten. Sie beginnen mit einer Idee,

die in die gestaltlose Materie projiziert werden soll, nicht mit den Objekten, aus denen die äußere Welt besteht."[21]

Der Film hält sich an diese Realität: "der Stoff des Films ist die äußere Realität als solche."[22] Dem Zuschauer wird gegenüber dieser Realität ein topologisch so ausgezeichneter Ort zugewiesen, daß er mit keinem, auch noch so extremen in seiner Realwelt vergleichbar ist. Der Zuschauer hat mehr als einen Standpunkt. Er ist in der Lage, diesen ohne Verlust von Zeit im 'Gegenschuß' zu wechseln. Dies evoziert ein latentes Geschwindigkeitserlebnis, das über jenes, selbst schon im Alltagsleben beträchtliches absolut hinausgeht. Irdische Wahrnehmungs-Gesetzmäßigkeiten werden so schon im simplen Schnitt-Gegenschnitt-Muster aufgehoben. Möglicherweise ergibt sich über die Identifikation mit der Kamerabewegung schon so etwas wie ein Omnipotenzgefühl, das viele, zumindest nach einer Kinoaufführung befallen kann. Der wiegende Schritt und die lockere Hand nach dem Western sind Beispiele dafür. Genau besehen sind auch die Stars auf der Leinwand in ihrer virtuellen und unerreichbaren Existenz Epiphanien für die Rationalisten des 20. Jahrhunderts. "Das Pantomimische des Films ist letzthin das der Gesellschaft, sowohl in den Weisen, wie es sich ausdrückt, als auch vor allem in den abschreckenden oder anfeuernden, ver-

heißungsvollen Inhalten, die hervorgestellt werden."[23]

Und so, wie das Kino - die Wandmalerei in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts war, ist der Bildschirm das Tafelbild, die Ikone der Gegenwart. Susan Sontag sprach als Intellektuelle nur dem Medium Fotografie eine gesellschaftliche Wirkung zu und meint: "Das Fernsehen ist eine Flut allzu wahllos aneinandergereihter Bilder, deren jedes das vorhergehende aufhebt."[24] Eine derartige Einstellung ist angesichts der 'Tragweite' gerade dieses Massenmediums als einem extrem affirmativ genutzten insofern riskant, als gerade diese Bedeutung von Television es zu hinterfragen gälte. Die neuen Medien der Zukunft mit ihren immensen Informationskapazitäten werden allein durch das Umwälzen der Arbeitsplatzsituation eine neue "geschichtliche Wendezeit"[25] in die Wege leiten. Die weitere Entwicklung wird zeigen, welche künstlerischen Medien mit welchen Inhalten diese Gesellschaft sich 'verdienen' wird, denn Bildfluten müssen nicht einfach hingenommen werden."Die bilderstürmerischen Theorien gehören zu den großen geistigen Hervorbringungen ihrer Zeit, und die Formen ihrer praktischen Übersetzung waren so vielfältig und originell wie die Impulse, die zur Herstellung ihrer Gegenstände nötig waren: Bildersturm konnte ebenso schöpferisch sein wie Bildproduktion."[26]

Die Lösung unserer gesellschaftlichen Probleme ist

aber sicher nicht nur in Beseitigung von Bildern zu suchen, im Gegenteil, es sollten alle Bilder optimal genutzt werden, um zu einer 'Verbesserung' der gesellschaftlichen Situation beizutragen. Eine Voraussetzung dazu ist, daß dem Film auch in kunstwissenschaftlichen Untersuchungen jener Platz zuteil wird, der ihm aufgrund seiner medialen Strukturen und der darin bisher realisierten Gehalte zuteil werden müßte, denn "so sehr die Kunst von der Wirklichkeitswahrnehmung durch die besondere Art ihrer Darstellungsprozesse abgehoben ist, so unverwechselbar Kunst und Realität getrennt sind, so bedürfen sie doch auch einer Verbindung, um der Kunst ihre Zugehörigkeit zur Realität des gelebten Lebens zu sichern."[26]

HAUS DER KUNST
AUSSTELLUNG
POP-ART
KUNST
AUSSTELLUNG
POP ART

Anhang: Subliminale Wahrnehmung

Im folgenden soll noch die psychologische Forschung über den Einfluß unterschwelliger visueller Wahrnehmung referiert werden, da die Verrindung unseres Gesichtssinns nicht Blindheit bedeutet, sondern nur verstärkte Filterung visueller Reize. Da aber gerade unterschwellige Reize diese Verrindung zu unterlaufen vermögen, wäre es notwendig, subliminale Wahrnehmung in Forschung und Praxis stärker zu berücksichtigen.

Subliminale (lat. sub und limes, limitis = unterschwellig) Reize sind jene, die aufgrund verschiedener Umstände (z.B. kurzzeitige Darbietung des Reizes) *unbewußt* wahrgenommen werden. Solche Reize rufen reizspezifische Reaktionen hervor, obwohl sie weder benannt noch erinnert werden können. Die Reaktionen können konkret in Handlungen oder verschleiert in Träumen unmittelbar oder zeitlich verzögert auftreten. Genaugenommen ist die Formulierung subliminale oder unterschwellige Wahrnehmung eine contradictio in adiecto, da unterschwellig 'unter der Wahrnehmungsschwelle befindlich' meint, also nicht perzipierbar.

Wahrnehmung wird jedoch allgemein als ein Akt mit nachweislich sensorischen Reaktionen auf einen Reiz aufgefaßt, der, da er perzipiert wurde, überschwellig gewesen sein

muß. Demnach sprechen wir im foldenden über die Wahrnehmung 'nicht wahrnehmbarer' Reize. Es gibt bereits in der antiken Philosophie bei Demokrit, Plato und Aristoteles[1] die Erwähnung dieses Paradoxons, jedoch ohne Berücksichtigung eines Schwellenwertes, sondern gemäß dem axiomatischen Grundsatz "natura non facit saltum". Dies wird dann bei Montaigne (1580)[2] und auch bei Leibnitz (1704, 1710)[3] fortgeführt. Erst mit der Einführung des Schwellenwertbegriffs durch die Psychophysik (Herbart, 1824)[4] und durch seine Operationalisierung durch Fechner (1860)[5] sind die Grundlagen für die Beschäftigung mit den subliminalen Reizen in unserem Sinne gelegt. Durch den Einsatz subliminaler Werbung in Spielfilmen wurde die Öffentlichkeit von einem derartigen Phänomen in Kenntnis gesetzt. Die Schwierigkeit des experimentellen Nachweises subliminaler Wahrnehmung liegt darin, Nichtbewußtes exakt, zumindest signifikant von Versuchspersonen durch Berichte, Fragebögen, Zeichnungen etc. protokollieren zu lassen. In der heutigen Experimentalpsychologie kann man fast nur mithilfe verbaler Aussagen von Versuchspersonen auf bewußt gewordene Reize schließen. Wenn die Versuchsperson aussagt, ein Reiz wäre nicht bemerkt, erkannt bzw. identifiziert worden, geht man davon aus, daß dieser Reiz unbewußt geblieben ist. Die Validität dieses Nachweises ist daher in fast jedem Experiment umstritten und erklärt die Kritisierbarkeit der im folgenden referierten subliminalen Forschung.

Um überhaupt an das Unbewußte heranzukommen, gibt es folgende Möglichkeiten: Berichte über Traum- und Drogenvisionen, Beobachtungen von unbewußt provozierten Verhaltensänderungen und Assoziationen, sowie die Auswertung von unter Hypnose gegebenen Aussagen. Neben diesen Annäherungswegen gibt es noch die physiologischen Hilfsmittel wie PGR (psychogalvanischer Hautwiderstand, "Lügendetektor"-Prinzip), Lidschlußreflex (Schutzreaktion, die auch bei nicht bewußt wahrgenommenen Gefahren einsetzt), EEG (Meßung der Hirnströme) und das Biofeedback[6] zur Kontrolle.

Eine relativ neue Möglichkeit, an das Unbewußte bewußt heranzukommen, ist mit der oben erwähnten Technik des Biofeedback gegeben. Durch Training wird der vom Einschlafen her bekannte Dämmerzustand künstlich verlängert. In diesem Zustand funktioniert die sonst dominante rationale linke Hirnhälfte nur mehr mit Unterbrechungen. Dies führt einerseits zu einer zeitweiligen Dominanz der rechten emotionalen und damit gleichsam unbewußten Hirnhälfte, andererseits ermöglicht das kurzzeitige Einsetzen des Verstandes das Beobachten, Merken und Referieren des Unbewußten. Die Frage bei dieser Methode scheint hauptsächlich darin zu bestehen, inwieweit dieses Unbewußte durch Bewußtes noch verfälscht ist. Eine wesentliche Voraussetzung für die Erforschung subliminaler Wahrnehmung ist die Festlegung der Bedingungen, die die Wahrnehmungsschwelle beeinflussen.

Hier sollen nur die, für den visuellen Bereich wichtigsten Bedingungen genannt werden, wobei man sich immer darüber klar sein muß, daß die minimale Veränderung eines Details zur Änderung der Schwellenhöhe führen kann. Es sollen außerdem nur die Verfahren berücksichtigt werden, die mit einer kurzen Expositionszeit arbeiten, nicht diejenigen, die subliminale Effekte durch räumlich entfernte Darbietung oder Kontrast-Verminderung provozieren, obwohl diese speziell beim Fernsehen (z.B. Cinemascope-Film in TV), Straßenplakat u.ä. eine wichtige Rolle spielen dürften.

Mindestens ebenso schwierig wie die Abgrenzung der bewußten Wahrnehmung von der unbewußten scheint diejenige von der unbewußten zur nicht mehr möglichen Wahrnehmung zu sein. Es gibt nun verschiedene Verfahren, diese Grenzen festzusetzen. Sie müssen unter anderem folgende Details berücksichtigen: Die Expositionsdauer (ca. 1/50-1/3000 sec.); die Dauer der (Dunkel)Adaptation (ca. 30' total); die Anzahl der Expositionen (Frequenz); die Gesamtzahl der Einzelexpositionen bei mehreren Informationen; die Anzahl der Blank-Expositionen (Leerbild); der Zeitrhythmus (Abstand und Abwechslung); der visuelle Kontext (inhaltlich und formal); inhaltlich: z.B. Coca-Cola Exposition in Wüsten- oder Antarktisfilm; formal: schriftliche, symbolische, bildliche Exposition, Mischung aus den ersten dreien, Helligkeitskontraste (des Exponierten und des Umfeldes), Farbkontraste, Projektionsverfahren (Überdeckung

oder Filmpräpar.), Gestaltungsgesetze im Verhältnis zum bildlichen Kontext und im Verhältnis zum Bildrahmen; Exposition am Anfang oder Ende des Kontextes. Neben diesen grundsätzlichen Voraussetzungen gibt es noch die versuchsbedingten Einflüsse, z.B. ob die Versuchspersonen wissen oder ahnen, daß ein Versuch stattfindet, welcher Versuch stattfindet, und ob sie nach jeder Messung Resultate erfahren.

Hilgard[7] unterscheidet fünf Gruppen subliminaler Reize:
1. Reize unterhalb der Registrierschwelle ohne jeden Effekt, da ihre Wirkung nur bis zum Rezeptorsystem reicht.
2. Reize über der Registrierschwelle aber unter der Entdeckungsschwelle, weswegen der Organismus nicht in der Lage ist, das Signal von einem Rauschen oder Eigenrauschen zu unterschieden.
3. Reize über der Entdeckungsschwelle, jedoch unter dem Identifikationsniveau. Der Organismus identifiziert 'irgendetwas', ohne aber den spezifischen Reiz identifizieren zu können.
4. Reize über dem Identifikationsniveau, von denen zumindest einer durch Doppelreizung maskiert und folglich unidentifizierbar wird.
5. Reize, die wegen schlechter Bedingungen, wie z.B. Ermüdung, Drogeneinfluß oder Abwehrverhalten unter dem Identifikationsniveau bleiben, obwohl sie ohne diese Hindernisse identifizierbar wären. Ob und wie subliminale Wahrnehmung eintritt, hängt also wesentlich von diesen Bedingungen ab. Dabei ist zwischen Faktoren zu unterscheiden, die außerhalb und solchen, die innerhalb des Wahrnehmenden

zum Entstehen subliminaler Wahrnehmung beitragen. Die vierte Unterscheidungsstufe von Hilgard gilt für ein Beispiel, in dem durch äußere Bedingungen zumindest ein Stimulus subliminal werden muß.[8]

Das letzte Beispiel Hilgards zeigt Faktoren auf, die *im Betrachter selbst* bestehen und so auf das bewußte Schwellenniveau einwirken. Ergänzend zu diesem letzten Punkt sind die Abwehrhaltungen genauer zu differenzieren: soziale Normen (Bildung, Tabus); Erwartungshaltung (versuchs- oder spielhandlungskonzentriert). Diese beiden letzten Stufen ließen sich am besten als 'quasisubliminal' bezeichnen, da es sich um Reize handelt, die unter *normalen* Umständen von derselben Person bewußt wahrgenommen werden können.

Das *Umfeld*, in dem sich der Betrachter bei der Konfrontation mit subliminalen Reizen befindet, ist bereits wesentlich für die Wirksamkeit dieser Reize.[9] *Im Kino* sind folgende wichtige Dispositionen gegeben: Dunkelheit und dadurch Prädisposition für gerichtete Aufmerksamkeit. Das Rechteck der hellen Leinwand wirkt wie ein Fenster in einem dunklen Raum. Dadurch entsteht der Eindruck von Innen- und Außenwelt und eine Verstärkung der Isolation. Der Geräuschpegel im Zuschauerraum, der im Verhältnis zu der meist anwesenden Personenzahl niedrig ist.

Durch diese beiden ersten Dispositionen entsteht eine einer sakralen Handlung vergleichbare Situation. Blickwinkel, Sitzposition und Zeitraum sind durch eine anonymisierende, weil gleichschaltende Ordnung festgelegt. Die Individuen werden dadurch in den Hintergrund gedrängt und damit unwesentlich gemacht (Dunkelheit, Schweigen, Bewegungslosigkeit). Der Film zwingt mit seinem unbeeinflußbaren Ablauftempo von vornherein zu Aufmerksamkeit und Konsumhaltung. Jedem Betrachter ist unbewußt präsent, daß ein Protest bestenfalls indirekt an die Hersteller des Produkts gelangen kann. Alle diese Faktoren tragen dazu bei, daß der Zuschauer für zwei Stunden in einer fast 'ehrfürchtigen', entindividualisierten und damit protestlosen, ja suggestiblen Haltung dem 'Film' ausgeliefert ist, ohne sich dessen richtig bewußt zu sein.

Für die Betrachter von *TV-Sendungen* scheinen nahezu alle für die Kinovorführung angeführten Faktoren wegzufallen, zumindest abgeschwächt zu gelten. Bei genauerem Hinsehen muß man jedoch feststellen, daß die TV-Benützer selbst nahezu die gleichen Bedingungen während des Fernsehens herstellen wie sie dem Kinobesucher vorgegeben sind. Die 'Freiwilligkeit' dieser Handlung läßt den Zuschauer vermutlich unkritischer und damit noch wehrloser gegenüber jeder Einflußnahme sein als den Kinobesucher. Hinzu kommt noch die Beschränkung auf

eine maximal 60-70 cm große Bildfäche, die ein bewußtes Herausarbeiten und Verweilen bestimmter Details erschwert. Sowohl durch die kleinen Bilder (Verlängerung der Identifikationsdauer) als auch durch die häufigere Ablenkung (keine Isolation von Umwelt wie im Kino) dürfte die Entstehung quasi-subliminaler Effekte begünstigt werden. Kinofilme in TV wirken zumeist weniger emotionalisierend, da sie für die blickfeldfüllende Leinwand konzipiert wurden und am Bildschirm durch Schrumpfung und Unschärfe zuviel Information verlieren, um noch wie im Kino stark (quasi) subliminal zu wirken. Das Umfeld, das vor (zeitlich und räumlich) der eigentlichen Vorführung liegt, ist ebenfalls für die Wirkung von subliminaler Einflußnahme wesentlich. Ein extrem heißer Tag wird die Wirkung von subliminaler Getränkewerbung ebenso steigern wie die supraliminale Werbung des Vorprogramms. Wenn man sich all diese Dispositionspunkte vor Augen hält, wird einem klar, wie schwierig es ist, eine sinnvolle Versuchsanordnung zur Erforschung subliminaler Phänomene zu konzipieren.

Verschiedene Versuche lassen erkennen: je weiter der subliminale Reiz von der jeweiligen bewußten Wahrnehmungsschwelle entfert ist, desto stärker scheint seine Wirkung zu sein.[10] Synchronprojektion: ein Faktor, der meistens nicht genau protokolliert wird, aber von entscheidender Bedeutung für die Wirkung subliminaler Effekte sein dürfte, ist die Art der Projektion. Entweder wird mit einem

zweiten Projektor der subliminale Reiz in den laufenden Film projeziert, so daß es zu einer sich überlappenden Doppelprojektion kommt oder der Filmprojektor bzw. der Film selbst wird so präpariert, daß im Moment der Stimulusprojektion nur diese selbst auf der Leinwand erscheint. Wenn also der subliminale Reiz klar und unvermischt auf die Leinwand projeziert wird, verstärkt dies nach dem Gesetz der guten Gestalt[11] sicherlich seine Wirkung. Die Anzahl der Expositionen und ihre zeitliche Anordnung, sowohl untereinander als auch die im Film selbst - z.B. mehr Reize am Ende - tragen wohl zur Veränderung der Gesamtwirkung bei. Man muß sich klarmachen, daß bei einem 1 1/2 stündigen Film, wenn alle 5 sec. ein Stimulus von 1/3000 sec. gegeben wird, die Gesamtprojektionsdauer nur 0,363 sec. beträgt.[12]

Es gibt folgende Dispositionen beim Betrachter: Ein entscheidender Faktor für die Wirkung subliminaler Bilder ist wohl in der *Erwartungshaltung* des Betrachters zu sehen. Der 'ahnungslose' Kino- oder TV-Betrachter unterscheidet sich somit wesentlich von einer Versuchsperson in einem subliminalen Experiment, selbst dann, wenn keine direkte Information über die Art des Versuchs gegeben worden ist. Jeder Mensch ist in einer Versuchsanordnung aufmerksam, angespannt und damit einer subliminalen Reizung weniger zugänglich.[13] Der durchschnittliche Betrach-

ter eines Spielfilm- oder Fernsehprogramms ist *entspannt* oder hat die Absicht, durch diese Programme entspannt zu werden. Er öffnet sich innerlich für die zu erwartenden angenehmen visuellen Reize. Der Inhalt jedoch versetzt den Betrachter in einen Zustand der *angespannten* Aufmerksamkeit. Damit wird der Betrachter von jeglicher Information, die über die zum Verständnis des Films notwendige hinausgeht, abgelenkt. Eine so auf die Handlung konzentrierte Wahrnehmung ist ideal für den Einfluß subliminaler Stimuli präpariert.[14]

Folgende Charakteristika subliminaler *Wirkung* lassen sich zusammenfassend darstellen: Neben einer unmittelbaren scheint auch eine über Tage *verzögerte Wirkung* subliminaler Reize zu existieren.[15] Die durch Traumprotokolle nachgewiesenen Reaktionen des Unbewußten halten über Tage an. Diese Berichte geben bei aller Unzulänglichkeit doch einen Hinweis auf die zumindest emotionale Beeinflußung der Probanden. Die subliminale Reizung scheint am stärksten auf die Emoionalität des Menschen zu wirken.[16] Die stärker intuitive rechte Hemisphäre des menschlichen Gehirns stellt aber die Basis und den Hintergrund für die Entscheidungen in der linken logisch analytischen Hemisphäre dar . Es ist klar, daß sich die Art und der Grad des Einflusses subliminaler Reize auf das Unbewußte und dessen Auswirkung auf das Bewußte mit den heutigen Experimentaltechniken wird kaum nachweisen lassen. Dennoch

und gerade deshalb ist es notwendig, sich darüber bewußt zu sein, daß wir einer ständigen 'unsichtbaren' Beeinflussung ausgesetzt sind.

Durch einen spannenden *Filminhalt* werden filmische Gestaltungsmittel, z.B. Schnitt, selbst bei absichtlicher Konzentration nach einiger Zeit nicht mehr wahrgenommen. Das Umfeld versinkt nicht nur ins Dunkel, sondern auch aus dem Bewußtsein. Man vergißt, daß man im Kino sitzt. Man glaubt sich in der Nähe der Handlung. Auch die Wahrnehmung des eigenen Körpers wird in den Hintergrund gedrängt; daher gibt es bereits auch Zahnarztpraxen mit Filmvorführungen bei der Patientenbehandlung. Indirekte Hinweise auf subliminale Einblendungen wie ein Aufblitzen im Film bleiben unbemerkt. Der Inhalt wirkt zusätzlich verstärkend auf die subliminale Stimulation, wenn z.B. im Wüstenfilm "Coca-Cola" subliminal projeziert wird. Bei einer Kombination subliminaler Einblendungen mit dem Auftreten von positiven Identifikationspersonen tritt eine weitere Verstärkung ein. Dreht man die Vorzeichen um und nimmt einen langweiligen oder gar ärgerlichen Film und verknüpft die subliminalen Einblendungen mit negativen Figuren, so dürfte für das Eingeblendete (Symbol, Produkt) eine negative Assoziation entstehen.[17]

Eine weitere Aufgabe subliminaler (und insbesondere quasi-

subliminaler) Projektion liegt bei der *Verstärkung* filmischer Aussagen. Die unterschwellige Einblendung emotionserregender Bilder, Symbole und Texte zum Zweck der Wirkungssteigerung des Films wurde bereits in den 50-er Jahren unternommen.[18] In diesen Versuchen wurden offensichtlich nur allgemein emotionssteigernde, nicht jedoch direkt zum Filminhalt passende Einblendungen vorgenommen. Es wäre notwendig, spezifische, auch zum Stand der Handlung passende Einblendungen anzubringen, die je nach Häufigkeit mehr oder weniger wirksam werden können. Wie aus dem bisher Gesagten ersichtlich, ist eine Steuerung ebenso wie Kontrolle und Nachweis der subliminalen Wirkungen zur Zeit noch nicht exakt möglich. Dennoch wird subliminale Projektion heute allgemein intuitiv eingesetzt. Dabei sind natürlich Wirkungsverluste durch Streuung[19] bzw. Abschwächung oder gar Verkehrung ins Gegenteil unvermeidbar. Erst dann, wenn psychophysische Versuche in größerem Maße erfolgreich sind und der Weg zum Unbewußten des Menschen zugänglicher wird, sind die Voraussetzungen für den gezielten und uneingeschränkt wirkungsvollen Einsatz rein subliminaler Projektionen gegeben. Diese Aussicht ist beim heutigen Stand der Abwehr- und Kontrollmöglichkeit von seiten der Betrachter eine alptraumhafte Vision.[20] Gerade aus diesem Grund jedoch ist die Untersuchung des heute bereits alltäglichen Vorläuferphänomens der quasisubliminalen Beeinflußung von besonderer Bedeutung.

Im weiteren soll das legendäre *Coca-Cola-Experiment* kurz geschilder werden. Am 12.9.1957 (Pressekonferenz New Jersey) wurde die Öffentlichkeit zum ersten Mal über die Existenz subliminaler (Werbe-)Phänomene informiert. Das Experiment, das an diesem Tag der Öffentlichkeit vorgestellt wurde, hatte unmittelbar ein ungeheueres Presseecho und geistert seitdem mehr oder weniger genau dargestellt durch wissenschaftliche und nichtwissenschaftliche Publikationen. Eine nahezu vollständige Literatur- und Differenzenübersicht bringt Brand.[21] Dieses Experiment, das von Vicary, dem Inhaber einer New Yorker Werbeagentur, vorgestellt wurde, bestand im wesentlichen in folgendem: Im Abstand von ca. 5 sec. wurde in einen normalen Spielfilm Werbung für Coca-Cola und Popcorn eingeblendet. Die Einblendungen waren so kurz (ca. 1/3000 sec.), daß sie von den Zuschauern nicht bewußt wahrgenommen werden konnten. Nach einer 6-wöchigen Testperiode mit 45 699 Kinobesuchern ist der Automatenverkauf von Coca-Cola um 18,1% und von Popcorn um 57,7% angestiegen.

Dieses Experiment, das bereits früh wegen seiner nicht präzisen Angaben (z.B. Coca-Cola-Werbung in Normalschrift oder im typischen Schriftzug, keine Vergleichszahlen u.ä.) kritisiert wurde, ist heute noch umstritten.[22] Der Hauptangriffspunkt ist aber neben der schon erwähnten Schwierigkeit einer genauen Festsetzung der bewußten Wahrnehmungsschwelle der noch komplexere Nachweis einer gezielten Verhaltenssteuerung durch subliminale Werbung.[23]

Anmerkungen

1. Problemstellung

1 Panofsky, E., Stil und Stoff im Film, in: Filmkrikritik, München 1967, 11, S. 354 (erstmals erschienen 1934 in: Bulletin of the Department of Art and Archeology, Princeton University). Die Veröffentlichung in der Filmkritik wurde 1967 von Panofsky mit folgenden Worten autorisiert: "Although my views have not been changed through subsequent developments, it should be read with this fact in mind."

2 "An seinem ersten Ort, dem Jahrmarkt, zeigt sich das ambulante Kino in volkstümlicher, hellbunt erleuchteter Gestalt. Neue Technik wie Lokomobile, elektrisches Licht, Grammophon und spektakuläre Reklame präsentierte sich im Ornament der bekannten Amüsiermuster - nur greller." In: Baacke, R.-P., Lichtspielhausarchitektur in Deutschland, Berlin 1982, S. 19.

3 "Abgesehen davon, daß die Kunstwissenschaft ihre Gegenstände seit nahezu hundert Jahren ausschließlich über den Weg der fotografisch reproduzierten und damit auch zugleich metrisch reduzierten Abbildung wahrnimmt und verarbeitet, wäre sie auch unter dem Gesichtspunkt der 'Fotografie als Medium' aufgefordert, sich mit diesem Faktum zu befassen, von dem her ja die Rezeption nicht allein von Kunstwerken geprägt ist." Piel, F., Sachliteratur zur Kunstwissenschaft und Kunstgeschichte, in: Radler, R. (Hg.), Kindlers Literturgeschichte der Gegenwart, Die deutschsprachige Sachliteratur, München 1978, S. 476.

4 Benjamin, W., Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt/Main 1970[4], S. 18.

5 "Je mehr das künstlerische Schaffen zu seinem Selbstverständnis vordringt, desto fragwürdiger, d.h. desto kommentarbedürftiger wird es." In: Hofmann, W., Fischer-Lexikon, Bildende Kunst, Band 2, Frankfurt/Main 1962, S. 151.

6 Sedlmayr, H., Die Revolution der modernen Kunst, Hamburg 1955, S. 115.

7 Pächt, O., Methodisches zur kunsthistorischen Praxis, München 1977, S. 9.

2. Präliminarien zum Bild - Bildvalenz

1 Vgl. Gadamer, H.G., Wahrheit und Methode, Tübingen 1960, S. 131.

2 Vgl. Riegl, A., Stilfragen, Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik, Berlin 1893 und Riegl, A., Spätrömische Kunstindustrie, Wien 1927[2], Reprint: Darmstadt 1974[4], S. 8f.
Semper, G., Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, Frankfurt/Main 1860, München 1863.

3 Vgl. Simon, W., Hören - Urphänomen der Weltbegegnung, in: Gräber, G.H. (Hg.), Pränatale Psychologie, München 1974.

4 Vgl. Leuner, B., Psychoanalyse und Kunst, Köln 1976, S. 85ff.

5 Vgl. Gombrich, E., Meditationen über ein Steckenpferd oder Die Wurzeln der bildnerischen Phantasie, in: ders., Meditationen über ein Steckenpferd, Wien 1973, S. 21ff.

6 Als Vorstufe zu künstlerischen Handlungen ist bereits die Produktion von Artefakten, also die Erstellung von Werkzeugen (Faustkeil) zu deuten. Die Leistung besteht darin, vom gefundenen zu einem gestalteten Objekt fortzuschreiten, d.h. in eine amorphe Materie eine Gestalt hineinzusehen und diese durch Bearbeitung des undefinierten Objekts herauszubilden. Vgl. Kühn, H., Vorgeschichte der Menschheit, Band 1, Köln 1962, S. 28ff. und Rassem, M., Arbeit oder Kunst, in: ders. u.a. (Hgg.), Festschrift für Hans Sedlmyar, München 1962, S. 56ff.

7 Kühn, H., a.a.O., S. 70.

8 Kaschnitz von Weinberg, G., Mittelmeerische Kunst, in: ders., Ausgwählte Schriften, Band 3, Berlin 1965, S. 142.

9 Vgl. Leroi-Gourhan, A., Prähistorische Kunst, Freiburg 1971, S. 582.

10 Vgl. Gombrich, E., a.a.O., S. 27.

11 Gombrich bemerkt dazu: "Einer meiner Lehrer, Emanuel Loewy, ein Freund Sigmund Freuds (der selbst leidenschaftlich an den Symbolen der Alten Welt interessiert war), war der Meinung, daß diese 'apotropäische' Funktion den Zweck und Ursprung der meisten, wenn nicht überhaupt aller dekorativen Motive erklären könne." In: Gombrich, E., Ornament und Kunst, Stuttgart 1982, S. 269.

12 Gadamer, H.G., a.a.O., S. 135f.

13 Gadamer, H.G., a.a.O., S. 143f.

14 Vgl. Sontag, S., In Platos Höhle, in: ders., Über Fotografie, München 1978, S. 21.

15 Benjamin, W., Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt/Main 1970^4, S. 23.

16 Vgl. Sedlmayr, H., Das Licht in seinen künstlerischen Manifestationen, Mittenwald 1979, S. 22.

17 Hein, B., Film im Underground, Frankfurt/Main 1971, S. 34, Abb. 1. Vgl. auch Schlemmer, G., Avantgardistischer Film 1951-1971: Theorie, München 1973. Einen entscheidenden Schritt weiter sind E. Schmidt jr. und P. Weibel in ihrem Film 'Schnippschnapp' von 1968 gegangen. Einzelne Bilder sind mit Kratzern versehen und teilweise werden Löcher in das Trägermaterial geschnitten. Eine Abbildung befindet sich in Hein, B. und Herzogenrath, W. (Hgg.), Film als Film 1910 bis heute, Stuttgart 1977, S. 238.

18 "Die perspektivische Anschauung (verschließt) der religösen Kunst die Region des Magischen, innerhalb derer das Kunstwerk selber das Wunder wirkt, und die Region des Dogmatisch-Symbolischen, innerhalb derer es das Wunder bezeugt oder voraussagt, - sie erschließt ihr aber etwas ganz Neues die Region des Visionären, innerhalb derer das Wunder zu einem unmittelbaren Erlebnis des Beschauers wird, indem die übernatürlichen Geschehnisse gleichsam in dessen eigenen, scheinbar natürlichen, Sehraum einbrechen und ihn gerade dadurch ihrer Übernatürlichkeit recht eigentlich 'inne' werden lassen; und sie erschließt ihr die Region des im höchsten Sinne Psychologischen, innerhalb derer das Wunder sich nur mehr in der Seele der im Kunstwerk dargestellten Menschen begibt." In: Panofsky, E., Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, Berlin 1974, S. 126. Die Perspektive in der Malerei schloß also das Magische aus. Die apparativ erstellten Bilder luden sich wegen ihrer relativen Authentizität trotz der Perspektive, ja sogar wegen ihr - da sie eine Grundlage der authentischen Wirkung ist - wieder magisch auf; wovon im weiteren noch zu reden sein wird.

19 Bloch, E., Das Prinzip Hoffnung, Band 3, Frankfurt/Main 1976^{3}, S. 1303f.

20 Kaschnitz von Weinberg, G., Bemerkungen zur Struktur der ägyptischen Plastik, in: ders., Ausgewählte Schriften, Band I, Berlin 1965, S. 37.

21 Vgl. Haver, R., David O. Selznicks Hollywood, München 1981, Abb. 205.

22 Pinder, W., Von den Künsten und der Kunst, Berlin 1948, S. 45.

23 Riegl, A., Historische Grammatik der bildenden Künste, Graz 1966, S. 216.

24 Vgl. 'Homöostase' bei Metzger, W., Psychologie, Darmstadt 1963[3].

25 Vgl. Gombrich, E.H., Ornament und Kunst, Stuttgart 1982, S. 25; vgl. auch Gadamer, H.G., a.a.O. (Kapitel über: Spiel als Leitfaden der ontologischen Explikation), S. 97ff. und Huizinga, J., Homo Ludens, Frankfurt/Main 1969.

26 Brecht, B., Schriften zur Literatur und Kunst I, in: Gesammelte Werke, Band 18, Frankfurt/Main 1967, S. 22.

27 Panofsky, E., Style and Medium in the Motion Pictures, in: Talbot, D. (Hg.), Film: An Anthology, Los Angeles 1966, S. 17.

Welt - Macht - Bild

1 Gadamer, H.G., Anschauung und Anschaulichkeit, in: Neue Hefte für Philosophie, Göttingen 1980, Nr. 18/19, S. 7.

2 Vgl. Friedländer, M.J., Von Kunst und Kennerschaft, Berlin 1955, S. 157.

3 Gombrich, E.H., Kunst und Illusion, Köln 1967, S. 94.

4 Bloch, E., Das Prinzip Hoffnung, Frankfurt/Main 1976^{3}, Band 2, S. 932.

5 Dazu schreibt A. Hauser: "Das Kunsterlebnis eines späteren Betrachters ist stets vom Gefühl der Fremdheit begleitet, das sich bei näherer Vertrautheit mit den Werken zwar abschwächt, doch nie soweit dahinschwindet, daß der grundsätzliche Unterschied zwischen der Kunst der Vergangenheit und der der Gegenwart einem entgehen würde In: Hauser, A., Soziologie der Kunst, München 1974, S. 558.

6 Heine, H., Gemäldeausstellung in Paris, in: Kaufmann, H. (Hg.), Sämtliche Werke (Heine), Band VIII, S. 48f.

7 W. Worringer hat dies im Hinblick auf die daraus resultierende fragwürdige und zufällige Existenz 'heutiger' Bilder ausgesprochen. Vgl. Worringer, W., Die Anfänge der Tafelmalerei, Leipzig 1924, S. 7.

8 Vgl. Holz, H.H., Kritische Theorie des ästhetischen Zeichens, in Documenta 5, Katalog, Kassel 1972, S. 1/65.

9 Marcuse, H., Kultur und Gesellschaft 2, Frankfurt/Main 1965, S. 155.

10 Vgl. Holz, H.H., a.a.O., S. 1/67f.

11 Hauser, A., a.a.O., S. 557.

12 Vgl. Wick, R., Das Museumspublikum als Teil des Kunstpublikums, in: ders. u.a. (Hgg.), Kunstsoziologie, Köln 1979, S. 259ff.

13 Warnke, M., Bilderstürme, in: ders. (Hg.), Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks, Frankfurt/Main 1977, S. 9.

14 Dieses Beispiel von Herstellungskosten für einen Spielfilm ist insofern nicht typisch, da es sich hier um eine Low-Budget-Produktion handelt:

Im Lauf der Zeit

Herstellungskosten

Vorkosten (Motivsuche etc.)	12.000,–
Gagen Schauspieler	62.000,–
Gagen Team	175.500,–
Leihmiete Kamera-Tonausrüstung	41.500,–
Vorfuhrungen	1.200,–
Musikrechte	8.000,–
Musikproduktion IMPROVED SOUND LIMITED	6.500,
Mischung	4.500,–
Ausstattung	7.800,–
Schneideraum	5.400,
LKW (Kauf, Unterhaltung, Umbau)	16.200,
Alte Projektoren	1.400,–
Transportkosten	14.600,–
Hotelkosten	37.300,–
Diäten	31.100,
Leihmiete Lichtausrüstung	15.800,
LKW-Kameraaufhängung	2.500,–
Lampenschäden	3.300,–
Drehgenehmigungen (Mieten etc.)	5.700,–
Telefonkosten	4.400,–
Zusatzverpflegung	10.800,–
Leihmiete Bühnengeräte (Schienen, Kran)	15.300,–
Stromverbrauch	200,–
Reisekosten für auswärtige Mitarbeiter	6.800,
Film-Negativ und Tonmaterial	55.000,–
Kopierwerkskosten (Entwicklung, Muster)	62.000,–
Versicherungen	18.500,–
FSK/FBW	8.900,–
Bahn- und Luftfrachten	1.800,
Arbeitgeberanteile Sozialversicherung	13.000,–
Fotomaterial und Bearbeitung	3.300,
Buchhaltung	3.500,–
Büromaterial	2.000,–
Diverses	1.900,
Fertigungskosten	659.700,
5% Handlungsunkosten	33.000,–
	692.700,–
5,5% Mehrwertsteuer	38.100,–
Gesamtherstellungskosten	730.800,–

Finanzierungsplan

Drehbuchpramie des Bundesinnenministeriums	250.000,–
Lizenzvorverkauf ARD	200.000,–
Verleihgarantie	50.000,
Versicherungsleistungen	53.000,–
Eigenleistungen und Ruckstellungen	177.800,–
	730.800,–

Zeitplan

April 74	Exposé
Oktober 74	Drehbuchprämie Innenministerium
März–Juni 75	Motivsuchen und Drehvorbereitungen
1. Juli–17. August 75	Erste Drehphase
1.–14. September 75	Zweite Drehphase
15.–26. Oktober 75	Dritte Drehphase
August 75–Januar 76	Schnitt und Endfertigung
12. Februar 76	Erste Kopie
4. März 76	Erstaufführung und Start in der KURBEL in Berlin

Der Plan ist abgedruckt in:
Müller-Scherz, F. und Wenders, W. (Hgg.), Der Film von Wim Wenders. Im Lauf der Zeit, München 1976, S. 21.

15 Adriani, G. u.a., Joseph Beuys, Köln 1981, S. 312.

16 Beuys, J., in: Documenta 6, Katalog Band 1, Malerei, Plastik, Performance, Kassel 1977, S. 156.

17 Adriani, G., a.a.O., S. 298. Zitierenswert ist in diesem Zusammenhang die Urteilsbegründung des Arbeitsgerichtes Düsseldorf, das die Kündigung aufhebt: "Es kann aber nic gebilligt werden, wenn ein Arbeitgeber das Verhalten sei nes Arbeitnehmers erst dann nicht mehr wohlwollend duldet, wenn er selbst zum Gegenstand eines Angriffs des Arbeitnehmers geworden ist und nicht mehr andere das Angriffsziel bilden. Der betroffene Arbeitgeber muß viel mehr das, was anderen mit seiner Duldung in der Vergange heit widerfahren ist, auch selbst ertragen" S. 312 ebda. In zweiter Instanz wird die Kündigung jedoch rechtskräftig, ebda. S. 322.

18 Der künstliche, also der bewußte Narr steht im Gegensatz zum natürlichen, dem von Natur aus Geisteskranken oder Mißgestalteten. Vgl. Alscher, L. u.a. (Hgg.), Lexikon der Kunst, Band 3, Leipzig 1975, S. 494f.

19 Foucault, M., Wahnsinn und Gesellschaft, Frankfurt/Main 1969, S. 350f.

20 Z.B. Verleihung des Kunstpreises der Stadt Goslar an Be 1979, in: Adriani, G., a.a.O. S. 345.

21 Foucault, M., a.a.O., S. 358.

22 Böll, H., Für Beuys zum 60., in: Die Zeit Nr. 20/1981, S. 38.

23 Achternbusch, H., "Der Depp", 1982.

24 "Aber die Experimente von Hans Richter, Viking Eggeling bis Oskar Fischinger, Norman McLaren und Len Lye sind hauptsächlich auf eine Museumskollektion ehrwürdiger Kuriositäten hinausgelaufen." In: Arnheim, R., Kritiken und Aufsätze zum Film, München 1977, S. 55. Vgl. auch Scheugl, H. und Schmidt jr., E., Eine Subgeschichte des Films, Band 1, Frankfurt/Main 1974, S. 94 und Documenta 6 Katalog Band 2, Fotografie, Film, Video, Kassel 1977, S. 255ff.

25 Verspohl, F.-J., Autonomie und Parteilichkeit: "Ästhetische Praxis" in der Phase des Imperialismus, in: Müller, M. u.a., Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie, Frankfurt/Main 1972, S. 229.

26 Vgl. Fetscher, I., Kritik, Aufklärung und Sichtbarmachen des Verdrängten, in: Bussmann, G. (Hg.), Frankfurter Kunstverein, Katalog zur Ausstellung: Klaus Staeck - Rückblick in Sachen Kunst und Politik, Frankfurt/Main 1978, S. 57.

27 Vgl. Günther, R., Fotografie als Waffe, Hamburg 1977, S. 95f.

28 Vgl. Köhler, M. (Hg.), Alternative Medienarbeit, in Band 3, Schriftenreihe des Instituts für Jugend, Film, Fernsehen, München-Opladen 1980.

29 Holz, H.H., Vom Kunstwerk zur Ware, Neuwied 1972, S. 136.

30 Vgl. Verspohl, F.-J., Mene Mene Tekel Peres, in: Kritische Berichte, Gießen 1980, Jahrgang 8, Heft 1/2, S. 56f

31 Schmidt-Brümmer, H., Wandmalerei, Köln 1982, S. 117 und S. 190f.; vgl. auch Zürcher Sprayer / Schmidt, A. (Fotos mein revoltieren, mein sprayen, Bern 1979.

32 Haug, W.F., Kritik der Warenästhetik, Frankfurt/Main 1972^2, S. 60ff.

33 Bredekamp, H., Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution, Frankfurt/Main 1975, S. 19ff.; vgl. auch zur Kunstmonopolisierung der Kirche: Warnke, M., Einleitung in: Horst Holzer, Materialistische Medienwirtschaft, Marburg 1973, S. VII.

34 Warnke, M., Bildersturm, S. 10f.

35 Schmidt-Brümmer, a.a.O., S. 118ff.

36 Schmidt-Brümmer, a.a.O., S. 190f.

37 Schmidt-Brümmer, a.a.O., S. 192.

3. Aspekte zu medialen Strukturen - Bildträger

1 Koschatzky, W., Die Kunst der Grafik, Salzburg 1973[2], S. 8

2 Vgl. Petschenig, M., Der Kleine Stowasser, Wien 1957.

3 Meyers grosses Taschenlexikon, Band 14, Mannheim 1981, S. 141.

4 Vgl. Koszyk, K. u.a. (Hgg.), Handbuch der Massenkommunikation, München 1981, S. 178ff.

5 Es muß zwischen den Begriffen Information und Kommunikation geschieden werden, da Information im Gegensatz zur Kommunikation interaktives Verhalten zwischen zwei oder mehreren Personen ausschließt. Information ist also ein primär einseitiger Vorgang zur Aneignung von Wissen. "Eine informierte Gesellschaft muß (daher; H.G.) noch lange keine kommunikantive Gesellschaft sein." Eurich, K., Das verkabelte Leben, Reinbek 1980, S. 14.

6 Vgl. Wersig, G., Informationssoziologie, Frankfurt/Main 1973, S. 11ff.

7 Materie ist nach materialistischer Definition jene Kategorie, die die "objektive Realität widerspiegelt, die außerhalb und unabhängig vom menschlichen Bewußtsein existiert. Der philosophische Materiebegriff wird somit durch das gegenseitige Verhältnis von Materie und Bewußtsein bestimmt." Klaus, G. u.a. (Hgg.), Marxistisch-Leninistisches Wörterbuch der Philosophie, Reinbek 1972, S. 699. Die neuzeitliche Diskussion des Materiebegriffs wird zunehmend von den Naturwissenschaften bestimmt, nach denen Materie als eine Erscheinungsform der Energie aufgefaßt werden kann, sodaß auch

elektromagnetische Schwingungen als Materie definiert werden können. Vgl. Meyers grosses Taschenlexikon, Band 14, Mannheim 1981, S. 100.

8 Vgl. Klaus, G., Wörterbuch der Kybernetik 1, Frankfurt/Main 1969, S. 119f.

Exkurs: Spiegelungen

1 Vgl. Sedlmayr, H., Epochen und Werke, Band 2, Wien 1960, S. 254.

2 Vgl. Sedlmayr, H., Das Licht in seinen künstlerischen Manifestationen, Mittenwald 1981, S. 11.

3 Sedlmayr, H., Epochen und Werke, Band 2, Wien 1960, S. 12

4 Hauser, A., Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, München 1972, S. 465f.

5 Noriynki Haraguchi's Enviroment "Busshitsu" von 1977 ist ein quadratisches Eisenbecken gefüllt mit Altöl, dessen dunkle Spiegelung mit der perfekten Glätte des trägen'Mediums' harmoniert. Die an eine japanische Lackarbeit gemahnende Anmutung der sanft spiegelnden Oberfläche steht im krassen Gegensatz zum Geruch des alten Öls, nicht jedoch zu unserer Zeit. Abb. in: Wackerbarth, H. (Hg.), Kunst und Medien, Kassel 1977, S. 78; vgl. auch: Documenta 6, Katalog Band 1, Kassel 1977.

6 Vgl. Douglas, D., Vom Experiment zur Idee, Köln 1975, S. 83ff.

7 von Graevenitz, A., Land Art, in: Neuer Berliner Kunstverein, Kunstübermittlungsformen, Katalog, Berlin 1977, S. 144.

8 von Graevenitz, A., a.a.O., S. 144.

9 Vgl. Ohff, H., Ready Made und Objet trouvé, in: Neuer Berliner Kunstverein, Kunstübermittlungsformen, Katalog, Berlin 1977, S. 43ff.

10 Vgl. von Graevenitz, A., a.a.O., S. 143.

11 Vgl. Thomas, K., Bis heute / Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jhd., Köln 1971, S. 134.

12 Vgl. Herzogenrath, W., Videokunst in Deutschland, Stuttgart 1982, S. 55f.

13 Vgl. Junker, H.G., a.a.O., S. 45.

14 Documenta 6, Katalog, Band 1, Kassel 1977, S. 278.

15 Dvorák, M., Zur Entwicklungsgeschichte der barocken Deckenmalerei, Wien 1920, S. 3f.

16 Vgl. Tintelnot, H., Die barocke Freskenmalerei in Deutschland, München 1951.

17 Sedlmayr, H., Das Licht ..., Mittenwald 1979, S. 14.

18 Godard, J.L., France Tour Détour Deux Enfants, in: Filmkritik 11/12, 1981, S. 555f.

19 Magritte, R., La cléf des champs, 1933, Collection Claude Spaak, Paris, in: Hofman, W., Beiträge zur Motivkunde des 19. Jahrhunderts, München 1970, S. 139.

20 Hofman, W., a.a.O., S. 140.

21 Klinger, M., Der Philosoph, 1898, Radierung und Aquatinta, in: Max Klinger, Katalog, Kunsthalle Bielefeld 1976.

22 Cocteau, J., Orphée (1950); vgl. Spiegelbilder, Katalog, Kunstverein Hannover 1982, S. 202f.

23 Tichy, W., Filmlexikon Band 2, Reinbek 1978, S. 482.

24 Pistoletto, M., Sitzende, die Tee trinkt (1971), in: Sager, P., Neue Formen des Realismus, Köln 1974^{2}, S. 103.

25 Mc Carey, L., Duck Soup, 1933, Abb. in: Gregory, P.L. und Gombrich, E.H., illusion in nature and art, London 1973, S. 209.

26 Campus, P., Jus, 1976, Video Installation, in: Documenta 6, Katalog, Band 2, Kassel 1977.

27 van Eyck, J., Hochzeitsbild der Arnolfini, 1434; vgl. Panofsky, E., Jan van Eyck's Arnolfini Portrait, in: Burlington Magazine 1943, Band 64, S. 117-127.

28 Panofsky, E., Die Perspektive als 'symbolische' Form, in: ders., Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, Berlin 1974, S. 123.

Das potenzierte Bild

1 Sedlmayr, H., Kunst und Wahrheit, Hamburg 1958, S.88.

2 Vgl. Alscher, L., Lexikon der Kunst Band IV, Leipzig 1977, S. 104.

3 Gadamer, H.G., Wahrheit und Methode, Tübingen 1960^{3}, S. 152.

4 Vgl. Leroi-Gourhan, Prähistorische Kunst, Freiburg 1971, Abb. 1, 296-9 u.a., S. 182.

5 Moortgat, A., Die Kunst des Alten Mesopotamien, Köln 1967, S. 17.

6 Vgl. Benjamin, W., Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt/Main 1970[4], S. 11.

7 Vgl. Koschatzky, W., Die Kunst der Graphik, Salzburg 1973[2], S. 18f.

8 Piel, F., Sachliteratur zur Kunstwissenschaft und Kunstgeschichte, in: Radler, R. (Hg.), Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart, München 1978, S. 485.

9 Vgl. Wölfflin, H., Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, München 1915, S. 242.

10 Bilder nach Bildern, Katalog, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster 1976, S. 1.

11 Bilder nach Bildern, a.a.O., S. 125.

12 Benjamin, W., a.a.O., S. 12.

13 Vgl. Hofstätter, H. (Hg.), Geschichte der Kunst und der künstlerischen Techniken, München 1973[2], S. 15.

14 Vgl. Freytag, H., Reproduktion in Schwarzweiß und Farbe, Leverkusen 1972, S. 42.

15 Vgl. Benjamin, W., a.a.O., S. 14f.

16 Vgl. Sager, P., Neue Form des Realismus, Köln 1974, S. 46, Abb. 21.

17 Bardenheuer, H. u.a., Wie seh' ich denn da aus?, München 1979, S. 120.

18 Verband der Deutschen Photographischen Industrie e.V., Frankfurt/Main 1982.

19 Textauszug (Originalscript):
"Thomas: I saw a man, killed this morning (...)
Patricia: How did it happen?
Th.: I don't know. I didn't see (...)
Th.: That's the body.
Patr.: It looks like one of Bill's paintings."
Antonioni, M., Blow up, 1966 (Film); Wake, S., Blow up, London 1971, S. 101.

Das apparative (Ab)bild

1 Vgl. Benjamin, W., Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt/Main 1970[4], S. 45.

2 Vgl. Holz, H.H., Photographie und Film, in: Documenta 5, Kassel 1972, S. 1/51.

3 Vgl. Bazin, A., Was ist Kino, deutsche Ausgabe, Köln 1975, S. 24.

4 Vgl. Malerei und Photographie im Dialog von 1840 bis heute, Zürich 1977, S. 8ff.

5 Vgl. Benjamin, W., a.a.O., S. 23.

6 Vgl. Stelzer, O., Kunst und Photographie, München 1966, S. 27f.

7 Peters, U., Stilgeschichte der Fotografie in Deutschland 1839-1900, Köln 1979, S. 28.

8 Vgl. Albrecht Dürer 1471/1971, Katalog Ausstellung des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, München 1971, S. 354, Kat. Nr. 642, Der Zeichner der Laute (Abb.).

9 Vgl. Gombrich, E.H., a.a.O., S. 383f.

10 Vgl. Schöttle, H., Lexikon der Fotografie, Köln 1978, S. 163.

11 Vgl. Arnheim, R., Anschauliches Denken, Köln 1974^2, S. 49ff.

12 Vgl. Vernon, M.D., Wahrnehmung und Erfahrung, Köln 1970, S. 171ff.

13 Gombrich, E.H., Kunst und Illusion, Köln 1967, S. 74.

14 Gombrich, E.H., a.a.O., S. 76.

Auratische Authentizität

1 Benjamin, W., Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt/Main 1970[4], S. 31.

2 Benjamin, W., a.a.O., S. 31.

3 Vgl. Benjamin, W., a.a.O., S. 15f.

4 Vgl. Benjamin, W., a.a.O., S. 25.

5 Vgl. Benjamin, W., a.a.O., S. 48.

6 Vgl. Benjamin, W., a.a.O., S. 24.

7 Vgl. Benjamin, W., a.a.O., S. 15ff.

8 Vgl. Benjamin, W., a.a.O., S. 48.

9 Vgl. Benjamin, W., a.a.O., S. 18.

4. Veränderung der Wahrnehmung - Vernichtung des Raums durch Zeit

1 Wölfflin, G., Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, München 1915, S. 11f.

2 Vgl. Hofmann, W., Das irdische Paradies, München 1979, S. 87ff.

3 Vgl. Romano, R. und Tenenti, A., Die Grundlegung der modernen Welt, Frankfurt/Main 1971, S. 185ff.

4 Feuerstein, G., Algorithmen und Rituale, in: Psychologie und Gesellschaftskritik 4, 1982, Jahrgang 6, S. 25.

5 Schivelbusch, W., Geschichte der Eisenbahnreise, Frankfurt/Main 1981.

6 Schivelbusch, W., a.a.O., S. 35.

7 Schivelbusch, W., a.a.O., S. 35ff.

8 Schivelbusch, W., a.a.O., S. 52.

9 Schivelbusch, W., a.a.O., S. 53.

10 Schivelbusch, W., a.a.O., S. 60.

11 Schivelbusch, W., a.a.O., S. 61.

12 Victor Hugo in einem Brief vom 22.8.1837: "Die Blumen am Feldrain sind keine Blumen mehr, sondern Farbflecken, oder vielmehr rote und weiße Streifen; es gibt keinen Punkt mehr, alles wird Streifen; die Getreidefelder werden zu langen gelben Strähnen; die Kleefelder erscheinen wie lange grüne Zöpfe; die Städte, die Kirchtürme und die Bäume führen einen Tanz auf und vermischen sich auf verrückte Weise mit dem Horizont." In: Schivelbusch, W., a.a.O., S. 54.

13 1843/44, London, National Gallery.

14 Baumgart, F., Idealismus und Realismus 1830-1880, Köln 1975, S. 91.

15 "Impression-Sonnenaufgang" 1872, Musée Marmothan, Paris.

16 Vgl. Schivelbusch, W., a.a.O., S. 49.

17 Vgl. Schöne, W., Über das Licht in der Malerei, Berlin 1979[5], S. 180ff.

18 Schivelbusch, W., a.a.O., S. 150.

19 So schreibt Benjamin über die Wirkung von Chaplin auf die Massen: "Die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verändert das Verhältnis der Masse zur Kunst. Aus dem rückständigsten, zum Beispiel einem Picasso gegenüber, schlägt es in das fortschrittlichste, zum Beispiel angesichts eines Chaplin, um." In: Benjamin, W., Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt/Main 1970[4], S. 37.

20 USA, 1936, vgl. Gregor, U. und Patalas, E., Geschichte des Films, München 1973, S. 222ff.

21 "Das Gewebe der Aktionen wird so kompliziert und weitreichend, die Anspannung, die es erfordert, sich innerhalb seiner "richtig" zu verhalten, wird so groß, daß sich in dem Einzelnen neben der bewußten Selbstkontrolle zugleich eine automatisch und blind arbeitende Selbstkontrollapparatur verfestigt, die durch einen Zaun von schweren Ängsten Verstöße gegen das gesellschaftsübliche Verhalten zu verhindern sucht, die aber, gerade weil sie gewohnheitsmäßig und blind funktioniert, auf Umwegen oft genug solche Verstöße gegen die gesellschaftliche Realität herbeiführt." Elias, N., Über den Prozeß der Zivilisation, Bern-München 1969[2], S. 317.

22 Schivelbusch, W., a.a.O., S. 53f.

23 von Kaschnitz-Weinberg, G., Bemerkungen zur Struktur der ägyptischen Plastik, in: Kleine Schriften zur Struktur, in: Ausgewählte Schriften Band 1, Berlin 1965, S. 37.

24 Hauser, A., Soziologie der Kunst, München 1974, S. 657: "Mit der gleichzeitigen Enge und Weite der vorhandenen Medien stimmt auch McLuhans Lehre vom "globalen Dorf" überein, wonach die Erde infolge der Verringerung der Distanzen und der gesellschaftlichen Nivellierung, kleiner geworden, wahrlich zu einem "Dorf" eingeschrumpft zu sein scheint. In der Metapher kommt ein Wunschtraum und zugleich ein Alptraum des heutigen, einerseits in das Ideal der Demokratie, anderseits in das Angstgefühl der Einsamkeit verwickelten Menschen zum Ausdruck. Das "globale Dorf" hat aber mit einer Dorfkommune ebensowenig gemein wie die Berührung, die das Fernsehen zwischen den voneinander geographisch und kulturell abgesondert lebenden Menschen schafft, mit der ehemaligen Stammesgemeinschaft."

25 Davis, D., Fernseh-Performance-Kassel-Caracas, in: Documenta 6, Katalog Band 1, Kassel 1977, S. 278.

Verrindung

1 Bloch, E., Das Prinzip Hoffnung, Band 3, Frankfurt/Main 1976^{3}, S. 1299.

2 Vgl. Benjamin, W., Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt/Main 1970^{4}, S. 21ff.

3 Vgl. Hofmann, W., Das irdische Paradies, München 1974^{2}, S. 86f.

4 Vgl. Riegl, A., Spätrömische Kunstindustrie, Wien 1927^{2}, Reprint 1973, S. 27ff.

5 Vgl. Müller, M., Die Verdrängung des Ornaments. Zum Verhältnis von Architektur und Lebenspraxis, Frankfurt/Main 1977, S. 149.

6 Ehmer, H.K., Von Mondrian bis Persil, in: ders. (Hg.), Visuelle Kommunikation, Köln 1971, S. 179.

7 Haug, W.W., Kritik der Warenästhetik, Frankfurt/Main 1972^{2}, S. 60f.

8 Vgl. Eurich, C., Das verkabelte Leben, Reinbek 1980, S. 77.

9 Wölfflin, H., Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, München 1915, S. 24.

10 Vgl. Legewie, H. und Ehlers, W., Knaurs moderne Psychologie München 1972, S. 64.

11 Vgl. Hofmann, W., a.a.O., S. 103.

12 Vgl. Rotzler, W., Objektkunst, Köln 1975, S. 31ff.

13 Vgl. Braive, M.F., Das Zeitalter der Photographie, München 1965, S. 62ff.

14 Vgl. Neuer Berliner Kunstverein, Holographische Bilder, Berlin 1979, o.S.

15 "Eine sakkadische Bewegung ist eine sehr schnelle Drehung des Augapfels von einer Fixation (= Gerichtetsein auf etwas) zu einer anderen." In: Gibson, J.J., Wahrnehmung und Umwelt, München 1982, S. 226.

16 Ein Schema dieses Vorgehens findet sich in Gombrich, E.H., Ornament und Kunst, Stuttgart 1982, S. 134.

17 Gombrich, E.H., a.a.O., S. 134.

18 Boehm, G., Bildsinn und Sinnesorgane, in: neue hefte für philosophie, Göttingen 18/19, 1980, S. 125f.

19 Schivelbusch, W., a.a.O., S. 43.

20 Vgl. Kracauer, S., Theorie des Films, Frankfurt/Main 1964, S. 72ff.

21 Vgl. Arnheim, R., Kritiken und Aufsätze zum Film, München 1977, S. 44f.

22 Benjamin, W., Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt/Main 1970[4], S. 44.

23 Vgl. Benjamin, W., a.a.O., S. 44.

24 Vgl. Benjamin, W., a.a.O., S. 44.

25 Vgl. Kracauer, S., a.a.O., S. 57ff., Abb. 6.

26 Vgl. Schivelbusch, W., a.a.O., S. 50.

27 Vgl. Honoré Daumier 1808-1879, Katalog Westfälisches Landes-Museum für Kunst- und Kulturgeschichte, Münster 1978, Kat. Nr. 208ff. Daumier kommentiert in drastischer Art in einer Serie von 16 Blättern "Les Chemins de Fer" Unbill und Schrecken von Eisenbahnfahrten.

28 Vgl. Gregor, U. und Patalas, E., Geschichte des Films, Gütersloh 1973, S. 15ff.

29 Vgl. Kracauer, S., a.a.O., S. 59.

30 Vgl. Courtade, F. und Cadras, P., Geschichte des Films im Dritten Reich, München 1975, S. 198ff.

31 Vgl. Bawden, L.-A. (Hg.), Filmlexikon, Reinbek 1978, S. 779.

32 Vgl. Jantzen, H., Über den kunstgeschichtlichen Raumbegriff, München 1938, S. 32f.

33 Vgl. Schivelbusch, W., a.a.O., S. 146ff.

34 Vgl. Laplanche, J. und Pontalis, J.-B., Das Vokabular der Psychoanalyse, Band 2, Frankfurt/Main 1972, S. 439.

Kinematographie - die notwendige Kunst

1 Vgl. Gibson, J.J., Wahrnehmung und Umwelt, München 1981, S. 315.

2 Benjamin, W., Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt/Main 1970[4], S. 47.

3 Benjamin, W., a.a.O., S. 47.

4 Vgl. Färber, H., Baukunst und Film, München 1977, S. 34.

5 Färber, H., a.a.O., S. 34.

6 Panofsky, E., Stil und Stoff im Film, in: Filmkritik 11, 1967, S. 104.

7 Panofsky, E., a.a.O., S. 104.

8 Panofsky, E., a.a.O., S. 104.

9 Panofsky, E., a.a.O., S. 104.

10 Benjamin, W., a.a.O., S. 42.

11 Benjamin, W., a.a.O., S. 42.

12 Benjamin, W., a.a.O., S. 61, Anm. 25.

13 Vgl. Benjamin, W., a.a.O., S. 61, Anm. 25.

14 Vgl. Gombrich, E.H., Meditationen über ein Steckenpferd, Wien 1973, S. 28.

15 Hitchcock, A., Strangers on a train (1951), in: Tichy, W. (Hg.), Filmlexikon, Reinbek 1978, S. 636.

16 Panofsky, E., Stil und Stoff im Film, in: Filmkritik 11, 1967, S. 343.

17 "Die Verwandlungen des Schlafs", Abb. 79. Schlichting, H.B., Die Phantasien des Grandville, Darmstadt 1976.

18 Panofsky, E., a.a.O., S. 349.

19 Vgl. Bitomsky, H., Die Röte des Rots von Technicolor, Neuwied 1972

20 Vgl. Panofsky, E., a.a.O., S. 354.

21 Panofsky, E., a.a.O., S. 354.

22 Panofsky, E., a.a.O., S. 354.

23 Bloch, E., Das Prinzip Hoffnung, Band 1, Frankfurt/Main 1976^3, S. 474.

24 Sontag, S., Über Fotografie, München 1978, S. 23.

25 Vgl. Benjamin, W., a.a.O., S. 47.

26 Bredekamp, H., Kunst als Medium sozialer Konflikte, Frankfurt/Main 1975, S. 112.

27 Badt, K., Modell und Maler von Jan Vermeer, Köln 1961, S. 32f.

Anhang

1 Vgl. Dixon, N.F., Subliminal perception. The nature of a controversy, London 1971, S. 6ff.

2 Vgl. Montaigne, M. de, Gesammelte Schriften, Band II, München 1915.

3 Vgl. Leibnitz, G.W., Die Theodicee (Übersetzung von J.H. von Kirçhmann), Leipzig 1879.

4 Vgl. Herbart, J.T., Psychologie als Wissenschaft, neu gegründet auf Erfahrung, Metaphysik und Mathematik, Amsterdam 1968 (Nachdruck der Auflage von 1850).

5 Vgl. Fechner, G.T., Elemente der Psychophysik (2 Bände), Leipzig 1860.

6 Vgl. Schulz, B., Werbung: leise zieht's durch mein Gemüt, in: Psychologie Heute, 6/78, S. 45ff.

7 Vgl. Hilgard, G.R., What becomes of the input from the stimulus?, in: Eriksen, C.W. (Hg.), Behaviour and awareness. A symposium of research and interpretation, Durham, N.C. 1962, S. 48ff.

8 Vgl. Schulz, B., a.a.O., S. 49.

9 Vgl. Dixon, N.F., a.a.O., S. 242ff.

10 Vgl. Dixon, N.F., a.a.O., S. 240.

11 Vgl. Thomae, H. (Hg.), Handbuch der Psychologie, Band 1, Göttingen 1959, S. 699-714.

12 Vgl. Silverman, L.H. & Candell, P., The effects of drive stimulation on schizophrenic functioning: a further report. Unpubl. manuscript, Manhatten 1969.

13 Vgl. Dixon, N.F., a.a.O., S. 242f.

14 Vgl. Murch, G.M., Responses to incidental stimuli as a function of feedback contingency, in: Perception & Psychophysics 5, 1969, S. 10-12.

15 Vgl. Henley, S., Cross-modal effects of subliminal verbal stimuli, in: Scand. J. o. Psychology 16, 1975.

16 Vgl. Murch, G.M., Über subliminale Reizwirkung bei der Wahrnehmung optischer Figurationen, Diss. Göttingen 1966.

17 Vgl. DuShane, G., The invisible word, or no tresholds barred, in: Science 1957, S. 126 und S. 681.

18 Vgl. Brean, H., "Hidden sell" technique ist almost here, Life 44 (No. 13, March 31), 1958, S. 102-114.

19 Vgl. Byrne, D., The effect of a subliminal food stimulus on verbal responses, in: Journal of appl. Psychology 43, S. 249-252.

20 Vgl. Orwell, G., 1984, Frankfurt/Main 1976.

21 Vgl. Brand, H.W., Die Legende von den "geheimen Verführern", Kritische Analysen zur unterschwelligen Wahrnehmung und Beeinflussung, Weinheim 1978, S. 156ff.

22 Vgl. Brand, H.W., a.a.O., S. 166f.

23 Dabei ist es natürlich interessant, daß nach der anfänglichen Angst vor einer nicht mehr kontrollierbaren Werbung, die u.a. im US-Bundesstaat New York zu einem gesetzlichen Verbot (März '58) derselben führte, die Berichterstattung über derartige Werbeexperimente wieder aus den Medien verschwand. Große Fernsehanstalten verpflichteten sich, keine subliminale Werbung oder Experi-

mente damit durchzuführen, da die Zeitungen, die ja keine derartige Werbung machen können und damit Werbegelder verlieren würden, einen starken öffentlichen Druck ausübten. Vgl. Brand, H.W., a.a.O., S. 171.

L i t e r a t u r v e r z e i c h n i s

Adriani, G. u.a., Joseph Beuys, Köln 1981

Albrecht Dürer Katalog, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, München 1971

Alscher, L. u.a. (Hgg.), Lexikon der Kunst, Leipzig 1968ff.

Arnheim, R., Anschauliches Denken, Köln 1974[2]

Arnheim, R., Kritiken und Aufsätze zum Film, München 1977

Arnheim, R., Entropie und Kunst, Köln 1979

Baacke, R.-P., Lichtspielhausarchitektur in Deutschland, Berlin 1982

Balazs, B., Der Film, Wien 1972

Bardenheuer, H. u.a., Wie seh' ich denn da aus?, München 1979

Bauer, H., Kunst und Utopie, Berlin 1965

Baumgart, F., Idealismus und Realismus 1830-1880, Köln 1975

Bazin, A., Was ist Kino, Köln 1975

Benjamin, W., Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt/Main 1970[4]

Bilder nach Bildern (Katalog), Westfälisches Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte, Münster 1976

Bitomsky, H., Die Röte des Rots von Technicolor, Neuwied 1972

Bloch, E., Das Prinzip Hoffnung, Frankfurt/Main 1976

Boehm, G., Bildsinn und Sinnesorgane, in: neue hefte für philosophie, Göttingen 1980

Braive, M.F., Das Zeitalter der Photographie, München 1965

Brand, H.W., Die Legende von den "geheimen Verführern". Kritische Analysen zur unterschwelligen Wahrnehmung und Beeinflußung, Weinheim und Basel 1978

Brean, H., "Hidden sell" technique is almost here, in: Life 1958

Brecht, B., Gesammelte Werke, Frankfurt/Main 1967

Bredekamp, H., Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution, Frankfurt/Main 1972

Byrne, D., The effect of a Subliminal food stimulus on verbal responses, in: Journal of appl. Psychol. 1959

Claus, J., Expansion der Kunst, Hamburg 1970

Courtade, F. und Cadars, P., Geschichte des Films im Dritten Reich, München 1975

Daumier, H., Katalog, Münster 1978

Dixon, N.F., Sublimal Perception. The nature of a controversy, London 1971

Documenta 5, Katalog, Kassel 1972

Documenta 6, Katalog, Kassel 1977

Douglas, D., Vom Experiment zur Idee, Köln 1975

Du Shane, G., The invisible word, or no tresholds barred, in: Science 1957

Dvořák, M., Zur Entwicklungsgeschichte der barocken Deckenmalerei, Wien 1920

Eco, U., Einführung in die Semiotik, München 1972

Ehmer, H.K. (Hg.), Visuelle Kommunikation, Köln 1971

Elias, N., Der Prozeß der Zivilisation, Bern und München 1969[2]

Eurich, C., Das verkabelte Leben, Reinbek 1980

Färber, H., Baukunst und Film, München 1977

Fechner, G.T., Elemente der Psychophysik, Leipzig 1860

Fetscher, I., Kritik, Aufklärung und Sichtbarmachen des Verdrängten, in: Bussmann, G., Frankfurter Kunstverein, Katalog zur Ausstellung: Klaus Staeck - Rückblick in Sachen Kunst und Politik, Frankfurt/Main 1978

Feuerstein, G., Algorithmen und Rituale, in: Psychologie und Gesellschaftskritik 4/1982, Jg. 6

Foucault, M., Wahnsinn und Gesellschaft, Frankfurt/Main 1969

Freytag, H., Reproduktion in Schwarzweiß und Farbe, Leverkusen 1972

Friedländer, M.J., Von Kunst und Kennerschaft, Berlin 1955

Gadamer, H.G., Anschauung und Anschaulichkeit, in: Bubner, R. u.a. (Hgg.), Neue Hefte für Philosophie, Göttingen 1980

Gadamer, H.G., Wahrheit und Methode, Tübingen 1960

Gibson, J.J., Wahrnehmung und Umwelt, München 1982

Godard, J.L., France Tour Détour Deux Enfants, in: Filmkritik 11/12, 1981

Gombrich, E., Ornamente und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens, Stuttgart 1982

Gombrich, E., Meditationene über ein Steckenpferd, oder Die Wurzeln der bildnerischen Phantasie, Wien 1973

Gombrich, E.H., Kunst und Illusion, Köln 1967

Graber, G., Pränatale Psychologie, München 1974

Gregor, U. und Patalas, E., Geschichte des Films, Gütersloh 1973

Gregory, R.L. und Gombrich, E.H., illusions in nature and art, London 1973

Günther, R., Fotografie als Waffe, Hamburg 1977

Haug, W.F., Kritik der Warenästhetik, Frankfurt/Main 1972

Hauser, A., Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, München 1972

Hauser, A., Soziologie der Kunst, München 1974

Haver, R., David O. Selznicks Hollywood, München 1981

Hein, B., Film im Underground, Frankfurt/Main 1971

Hein, B. und Herzogenrath,W.,Film als Film 1910 bis heute, Stuttgart 1977

Heine, H., Sämtliche Werke, München 1964

Henley, S., Cross-modal effects of subliminal verbal stimuli, in: Scand. Journal Psychology 1975

Herbart, J.T., Psychologie als Wissenschaft, neu gegründet auf Erfahrung, Metaphysik und Mathematik, Amsterdam 1968

Herzogenrath, W., Videokunst in Deutschland, Stuttgart 1982

Hilgard , E.R., What becomes of the input form the stimulus?, in: Eriksen, C.W., Behavior and awareness. A symposium of research and interpretation, Durham 1962

Hofmann, W., Beiträge zur Motivkunde des 19. Jahrhunderts, München 1970

Hofmann, W. (Hg.), Bildende Kunst, Fischerlexikon, Frankfurt/ Main 1962

Hofmann, W., Das irdische Paradies, München 1974

Hofmann, W., Von der Nachahmung zur Erfindung der Wirklichkeit, Köln 1970

Hofstätter, H., Geschichte der Kunst und der künstlerischen Techniken, München 1973²

Holz, H.H., Kritische Theorie des ästhetischen Zeichens, in: Documenta 5, Katalog, Kassel 1972

Holz, H.H., Photographie und Film, in: Documenta 5, Katalog, Kassel 1972

Holz, H.H., Vom Kunstwerk zur Ware, Neuwied 1972

Holzer, H., Materialistische Medienwirtschaft, Marburg 1973

Honnef, K., Lichtbildnisse, Köln 1982

Huizinga, J., Homo Ludens, Frankfurt/Main 1969

Jantzen, H., Über den kunstgeschichtlichen Raumbegriff, München 1938

von Kaschnitz-Weinberg, G., Ausgewählte Schriften, Berlin 1965

Kemp, W., Theorie der Fotografie II, 1912-1945, München 1979

Klinger, M., Max Klinger Katalog, Bielefeld 1976

Köhler, M. (Hg.), Alternative Medienarbeit, in: Schriftenreihe des Instituts für Jugend, Film, Fernsehen München, Opladen 1980

Koschatzky, W., Die Kunst der Graphik, Salzburg 1973[2]

Kracauer, S., Theorie des Films, Frankfurt/Main 1964

Kühn, H., Vorgeschichte der Menscheit, Köln 1962

Kunst der Sechziger Jahre, Katalog, Köln 1970

Kunstübermittlungsformen, Neuer Berliner Kunstverein, Katalog, Berlin 1977

Laplanche, J. und Pontalis, J.-B., Das Vokabular der Psychoanalyse, Frankfurt/Main 1972

Legewie, H. und Ehlers, W., Knaurs moderne Psychologie, München 1972

Leibnitz, G.W., Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand, Berlin 1873/74

Leibnitz, G.W., Die Theodicee, Leipzig 1879

Leroi-Gourhan, A., Prähistorische Kunst, Freiburg 1971

Leuner, B., Psychoanalyse und Kunst, Köln 1976

Malerei nach Fotografie, Katalog, München 1970

Malerei und Photographie im Dialog, Katalog, Zürich 1977

Marcuse, H., Kultur und Gesellschaft 2, Frankfurt/Main 1965

Mitscherlich, A., Thesen zur Stadt der Zukunft, Frankfurt/Main 1971

Mitscherlich, A., Die Unwirtlichkeit unserer Städte, Frankfurt/Main 1965

Momentbild, Katalog, Hannover 1982

Montaigne, M. de, Gesammelte Schriften, München 1915

Moortgat, A., Die Kunst des alten Mesopotamien, Köln 1967

Müller, M., Die Verdrängung des Ornaments. Zum Verhältnis von Architektur und Lebenspraxis, Frankfurt/Main 1977

Müller, M. u.a., Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie, Frankfurt/Main 1972

Müller-Scherz, F. und Wenders, W. (Hgg.), Der Film von Wim Wenders - im Lauf der Zeit, München 1976

Murch, G.M., Über subliminale Reizwirkungen bei der Wahrnehmung optischer Figurationen, Göttingen 1966

Murch, G.M., Responses to incidental stimuli as a function of feedback contingency, in: Perceptions & Psychophysics 1969.

Neue Hefte für Philosophie, Göttingen 1980

Neuer Berliner Kunstverein, Holographische Bilder, Berlin 1979

Neusüss, F.M., Fotografie als Kunst. Kunst als Fotografie, Köln 1979

Orwell, G., 1984, Frankfurt/Main 1976

Pächt, O., Methodisches zur Kunsthistorischen Praxis, München 1977

Panofsky, E., IDEA, Berlin 1982[4]

Panofsky, E., Style and Medium in the Motion Pictures, in: Talbot, D., Film: An Anthology, Los Angeles 1966

Panofsky, E., Stil und Stoff im Film, in: Filmkritik 1967

Panofsky, E., Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, Berlin 1974

Panofsky, E., Jan van Eyck's Arnolfini Portrait, in: Burlington Magazine 1943

Panofsky, E., Die Perspektive als 'symbolische' Form, in: ders., Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, Berlin 1974

Peters, U., Stilgeschichte der Fotografie in Deutschland 1839-1900, Köln 1979

Petschenig, M., Der Kleine Stowasser, Wien 1957

Piel, F., Sachliteratur zur Kunstwissenschaft und Kunstgeschichte, in: Radler, R. (Hg.), Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart, Die deutschsprachige Sachliteratur, München 1978

Pinder, W., Von den Künsten und der Kunst, Berlin 1948

Radler, R., Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart, Die deutschsprachige Sachliteratur, München 1978

Rassem, M., Arbeit oder Kunst, in: Festschrift für Hans Sedlmayr, München 1962

Riegl, A., Historische Grammatik der Bildenden Künste, Graz 1966

Riegl, A., Spätrömische Kunstindustrie, Wien 1927^2/1973

Riegl, A., Stilfragen, Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik, Berlin 1893

Romano, R. und Tenenti, A., Die Grundlegung der modernen Welt, Frankfurt/Main 1971

Rotzler, W., Objektkunst, Köln 1975

Sager, P., Neue Formen des Realismus, Köln 1974

Salje, G., Film, Fernsehen, Psychoanalyse, Frankfurt/Main 1980

Scharf, A., Art and Photography, Harmondsworth 1974

Schivelbusch, W., Geschichte der Eisenbahnreise, Frankfurt/Main 1981

Schlemmer, G., Avantgardistischer Film 1951-1971: Theorie, München 1973

Scheugl, H. und Schmidt jr., E., Eine Subgeschichte des Films, Frankfurt/Main 1974

Schmidt-Brümmer, H., Wandmalerei, Köln 1982

Schmoll, gen. Eisenwerth, J.A., Vom Sinn der Photographie, München 1980

Schöne, W., Über das Licht in der Malerei, Berlin 1979^5

Schöttle, H., Lexikon der Fotografie, Köln 1978

Sedlmayr, H., Die Revolution in der modernen Kunst, Hamburg 1955

Sedlmayr, H., Das Licht in seinen künstlerischen Manifestationen, Mittenwald 1979

Sedlmayr, H., Kunst und Wahrheit, Hamburg 1958

Sedlmayr, H., Epochen und Werke Band 2, Wien 1960

Semper, G., Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, Frankfurt/Main 1860, München 1963

Silvermann, L.H. und Candell, P., The effects of drive stimulation on schizophrenic functioning: a further report, Unpubl. manuscript, Manhatten Veterans Administration Hospital 1969

Simon, W., Hören. Urphänomen der Weltbewegung, in: Graber, G. (Hg.), Pränatale Psychologie, München 1974

Sontag, S., Über Fotografie, München 1978

Spiegelbilder, Katalog, Hannover 1982

Staeck, K., Rückblick in Sachen Kunst und Politik, Frankfurter Kunstverein, Katalog, Frankfurt/Main 1978

Stelzer, O., Kunst und Photographie, München 1966

Talbot, D., Film: An Anthology, Los Angeles 1966

Thomae, H. (Hg.), Handbuch der Psychologie, Göttingen 1959

Thomas, K., Bis heute: Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert, Köln 1971

Tichy, W. (Hg.), Filmlexikon, Reinbek 1978

Tintelnot, H., Die barocke Freskenmalerei in Deutschland, München 1951

Verband der Deutschen Photographischen Industrie e.V., Frankfurt/Main 1982

Vernon, M.D., Wahrnehmung und Erfahrung, Köln 1970

Verspohl, F.-J., Autonomie und Parteilichkeit: "Ästhetische Praxis" in der Phase des Imperialismus, in: Müller, M. u.a., Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie, Frankfurt/Main 1972

Verspohl, F.-J., Mene Mene Tekel Peres, in: Kritische Berichte, Gießen 1980

Wake, S., Blow up, London 1971

Wackerbarth, H., Kunst und Medien, Kassel 1977

Warnke, M., Einleitung in: Holzer, H., Materialistische Medienwirtschaft, Marburg 1973

Warnke, M., Bilderstürme, in: ders. u.a. (Hgg.), Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks, Frankfurt/Main 1977

Wersig, G., Informationssoziologie, Frankfurt/Main 1973

Wick, R., Das Museumspublikum als Teil des Kunstpublikums, in: ders. u.a. (Hgg.), Kunstsoziologie, Köln 1979

Wiegand, W. (Hg.), Die Wahrheit der Photographie, Frankfurt/Main 1981

Wölfflin, H., Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, München 1915

Worringer, W., Die Anfänge der Tafelmalerei, Leipzig 1924

DIE ZEIT, Nr. 20, 1981

ZEITMAGAZIN 46, 1973

Züricher Sprayer "mein revoltieren, mein sprayen", Fotos von A. Schmidt, Bern 1979

Nachtrag:

Klaus, G., Wörterbuch der Kybernetik, Frankfurt/Main 1969

Klaus, G. u.a. (Hgg.), Marxistisch-Leninistisches Wörterbuch der Philosophie, Reinbek 1972

Koszyk, K. u.a. (Hgg.), Handbuch der Massenkommunikation, München 1981

Meyers grosses Taschenlexikon, Mannheim 1981

Badt, K., Modell und Maler von Jan Vermeer, Köln 1961

L E B E N S L A U F

Georg Hartwagner
* 30.3.1950 in Klagenfurt
Österreicher, ledig

1956	Einschulung
1960	Humanistisches 2. Bundesgymnasium Klagenfurt
1968	Matura (Abitur) Studium der Kunstgeschichte, Psychologie und Archäologie an der LMU in München
1973-75	Autor für das "Lexikon der christlichen Ikonographie"
seit 1974	Dozent für Kunstgeschichte am Junior Year, Wayne State University in Munich
seit 1981	Medienpädagoge am Institut Jugend Film Fernsehen in München